

OSWALD
SPENGLER

LA DECADENCIA DE OCCIDENTE I



Lectulandia

La decadencia de Occidente se editó por primera vez en España en 1923. Oswald Spengler había comenzado a escribir esta obra cuando la Primera Guerra Mundial interrumpió su tarea, y claro, la extendió, en varios sentidos. Ortega firma el prólogo de la edición española y escribe, casi de paso hacia otra reflexión: «... la guerra mundial, que no ha sido tan mundial como se dice...»; con ello se hace eco del punto de vista/palanca que el autor propone como explicación de su trabajo: Occidente no lo es todo y, además, se acaba. Y lo demuestra. Spengler maneja una ingente cantidad de información: baraja números, música, catedrales e hipótesis científicas con lo mágico, el sino y las eternas preguntas sin respuesta del hombre; sitúa su luz sobre los hechos en ángulos distintos de los acostumbrados y alumbrando diferentes aspectos de las mismas cosas. Para él la historia está habitada de seres/culturas que nacen, crecen, se multiplican y mueren. Un monumental intento de establecer una filosofía de la Historia que establezca un marco global de comprensión de los hombres y las sociedades en el transcurso del tiempo. El primer tomo se publicó en 1918 y el segundo en 1922.

Lectulandia

Oswald Spengler

La decadencia de Occidente I

ePub r1.0

Titivillus 01.01.16

Título original: *From dawn to decadence*

Oswald Spengler, 1918

Traducción: Manuel García Morente

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

PROEMIO

En los últimos años se oye por dondequiera un monótono treno sobre la cultura fracasada y concluida. Filisteos de todas las lenguas y todas las observancias se inclinan ficticiamente compungidos sobre el cadáver de esa cultura, que ellos no han engendrado ni nutrido. La guerra mundial, que no ha sido tan mundial como se dice, parece ser el síntoma y, al par, la causa de la defunción.

La verdad es que no se comprende cómo una guerra puede destruir la cultura. Lo más a que puede aspirar el bélico suceso es a suprimir las personas que la crean o transmiten, pero la cultura misma queda siempre intacta de la espada y el plomo. Ni se sospecha de qué otro modo pueda sucumbir una cultura que no sea por propia detención, dejando de producir nuevos pensamientos y nuevas normas. Mientras la idea de ayer sea corregida por la idea de hoy, no podrá hablarse de fracaso cultural.

Y, en efecto, lejos de existir este, acontece que, al menos, la ciencia experimenta en nuestros días un incomparable crecimiento de vitalidad. Desde 1900, coincidiendo peregrinamente con la fecha inicial del nuevo siglo, comienzan a elevarse sobre el horizonte intelectual pensamientos de nueva trayectoria. Esporádicamente, sin percibir su radical parentesco, aparecen en unas y otras ciencias teóricas que se caracterizan por disentir de las dominantes en el siglo XIX y lograr su superación. Nadie hasta ahora se había fijado en que todas esas ideas que se hallan en su hora de oriente, a pesar de referirse a los asuntos más disparejos, poseen una fisonomía común, una rara y sugestiva unidad de estilo.

Desde hace tiempo sostengo en mis escritos que existe ya un organismo de ideas peculiares a este siglo XX que ahora pasa por nosotros. La ideología del siglo XIX, vista desde ese organismo, parece una pobre cosa tosca, maniática, imprecisa, inteligente y sin remedio periclitada.

Esto, que era en mis escritos poco más que una privada afirmación, podrá recibir ahora una prueba brillante con la *Biblioteca de Ideas del siglo XX*.

En ella reúno las obras más características del tiempo nuevo, donde principian su vida pensamientos antes no pensados. Desde la matemática a la estética y la historia, procurará esta colección mostrar el nuevo espíritu labrando su miel futura sobre toda la flora intelectual. Claro es que tratándose de una ideología en plena mocedad, no podrá pedirse que existan ya tratados clásicos donde aparezca con una perfección sistemática. Es más; algunos de estos libros contienen, junto a las ideas de nuevo perfil, residuos de la antigua manera, y como las naves al ganar la ribera, mientras hincan ya la proa en la arena, aún se hunde su timón en la marina.

*

El libro de Oswald Spengler LA DECADENCIA DE OCCIDENTE es, sin disputa, la peripecia intelectual más estruendosa de los últimos años. El primer tomo se publicó

en julio de 1918: en abril de 1922 se habían vendido en Alemania 53.000 ejemplares, y en la misma fecha se imprimían 50.000 del segundo tomo. No hay duda de que influyeron en tal fortuna la ocasión y el título. Alemania derrotada sentía una transitoria depresión que el título del libro venía a acariciar, dándole una especie de consagración ideológica.

Sin embargo, conforme el tiempo avanzaba se ha ido viendo que la obra de Spengler no necesitaba apoyarse en la anecdótica coincidencia con un estado fugaz de la opinión pública alemana. Es un libro que nace de profundas necesidades intelectuales y formula pensamientos que latían en el seno de nuestra época. Hasta tal punto es así, que una de las graves faltas del estilo de Spengler es presentar como exclusivas y propias suyas ideas que, con más o menos mesura, habían sido expresadas antes por otros. Puede decirse que casi todos los temas fundamentales de Spengler le son ajenos, sin bien es preciso reconocer que ha adquirido sobre ellos el derecho de cuño. Spengler es un poderoso acuñador de ideas, y quienquiera penetre en las tupidas páginas de este libro se sentirá sacudido una y otra vez por el eléctrico dramatismo de que las ideas se cargan cuando son fuertemente pensadas.

¿Qué es la obra de Spengler? Ante todo, una filosofía de la historia. Los que siguen la publicación de esta biblioteca habrán podido advertir que la física de Einstein y la biología de Uexküll coinciden, por lo pronto, en un rasgo que ahora reaparece en Spengler y más tarde veremos en la nueva estética, en la ética, en la pura matemática. Este rasgo, común a todas las reorganizaciones científicas del siglo xx, consiste en la autonomía de cada disciplina. Einstein quiere hacer una física que no sea matemática abstracta, sino propia y puramente física. Uexküll y Driesch bogan hacia una biología que sea solo biología y no física aplicada a los organismos. Pues bien: desde hace tiempo se aspira a una interpretación histórica de la historia. Durante el siglo xix se seguía una propensión inversa: parecía obligatorio deducir lo histórico de lo que no es histórico. Así, Hegel describe el desarrollo de los sucesos humanos como resultado automático de la dialéctica abstracta de los conceptos; Buckle, Taine, Ratzel, derivan la historia de la geografía, Chamberlain, de la antropología, Marx, de la economía. Todos estos ensayos suponen que no hay una realidad última y propiamente histórica.

Por otra parte, los historiadores de profesión, desentendiéndose de aquellas teorías, se limitan a coleccionar los «hechos» históricos. Nos refieren, por ejemplo, el asesinato de César. Pero ¿«hechos» como este son la realidad histórica? La narración de ese asesinato no nos descubre una realidad, sino, por el contrario, presenta un problema a nuestra comprensión. ¿Qué significa la muerte de César? Apenas nos hacemos esta pregunta, caemos en la cuenta de que su muerte es solo un punto vivo dentro de un enorme volumen de realidad histórica: la vida de Roma. A la punta del puñal de Bruto sigue su mano, y a la mano el brazo movido por centros nerviosos donde actúan las ideas de un romano del siglo i antes de Jesucristo. Pero el siglo i no es comprensible sin el siglo ii, sin toda la existencia romana desde los tiempos

primeros. De este modo se advierte que el «hecho» de la muerte de César solo es históricamente real, es decir, solo es lo que en verdad es, solo está completo, cuando aparece como manifestación momentánea de un vasto proceso vital, de un fondo orgánico amplísimo que es la vida toda del pueblo romano. Los «hechos» son solo datos, indicios, síntomas en que aparece la realidad histórica. Esta no es ninguno de ellos, por lo mismo que es fuente de todos. Más aún: que «hechos» acontezcan depende, en parte, del azar. Las heridas de César pudieron no ser mortales. Sin embargo, la significación histórica del atentado hubiera sido la misma.

Quiero decir que la realidad histórica latente de que el acto de Bruto surgió, como la fruta en el árbol, permanece idéntica más allá de la zona de los «hechos» —piel de la historia— en que la casualidad interviene. En este sentido es preciso decir que la realidad histórica no solo es fuente de los «hechos» que efectivamente han acontecido, sino también de otros muchos que con otro coeficiente de azar fueron posibles. ¡De tal modo rebosa la realidad histórica el área superficial de los «hechos»!

No basta, pues, con la historia de los historiadores. Spengler cree descubrir la verdadera sustancia, el verdadero «objeto» histórico, en la «cultura». La «cultura», esto es, un cierto modo orgánico de pensar y sentir, según él, el sujeto, el protagonista de todo proceso histórico. Hasta ahora han aparecido sobre la tierra varios de estos seres propiamente históricos. Spengler enumera hasta nueve culturas, cuya existencia ha ido sucesivamente llenando el tiempo histórico. Las «culturas» tienen una vida independiente de las razas que las llevan en sí. Son individuos biológicos aparte. Las culturas son plantas —dice—. Y, como estas, tienen su carrera vital predeterminada. Atraviesan la juventud y la madurez para caer inexorablemente en la decrepitud.

Estamos hoy alojados en el último estadio —en la vejez, consunción o «decadencia» (*Untergang*)— de una de estas culturas: la occidental. De aquí el título del libro.

La riqueza y problematismo de las ideas spenglerianas impide que yo ahora intente ni un resumen ni una crítica. En otro lugar espero ocuparme largamente de esta obra, ya que su presente versión me permitirá darla por conocida de los lectores hispanoamericanos.

Solo añadiré dos palabras sobre esta traducción: el señor García Morente ha hecho un enorme y cuidadoso esfuerzo para conseguir transvasar al odre castellano la prosa de Spengler. El estilo del autor, su terminología, son tan bravamente tudescos que no era empresa dulce hallar sus equivalencias españolas. Yo mismo he colaborado un poco en la dura faena de esta versión. Hoy, al ofrecerla al público, me complace, sin embargo, pensar que, sin hallarse exenta de defectos, esta adaptación del libro alemán conserva fielmente el sentido y aun el gesto literario del original sin perder nada de su claridad. Cuando esta falta, puede el lector estar seguro de que no sobra en el texto alemán, y si alguna frase es equívoca en español, lo es también, y con idéntica ambigüedad, en tudesco.

*Cuando en el infinito lo idéntico
a compás eternamente fluye,
la bóveda de mil claves
las encaja con fuerza unas en otras.
Brotan a torrentes de todas las cosas la alegría de vivir,
de la estrella más pequeña como de la más grande,
y todo afán, toda porfía,
es paz eterna en el seno de Dios Nuestro Señor.*

GOETHE

PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN ALEMANA

Este libro, resultado de tres años de labor, estaba ya terminado en su primera redacción cuando estalló la gran guerra. Hasta la primavera de 1917 seguí corrigiéndolo, añadiendo detalles y aclarando algunas de sus partes. Las coyunturas tan extraordinarias de estos últimos tiempos han ido demorando su publicación.

Aun cuando trata de una filosofía general de la historia, constituye, sin embargo, un comentario, en sentido profundo, a la gran época bajo cuyo signo se han formado sus ideas directrices.

El título, decidido desde 1912, designa con estricta terminología, y correspondiendo a la decadencia u ocaso de la «Antigüedad», una fase de la historia universal que comprende varios siglos y en cuyos comienzos nos encontramos al presente.

Los acontecimientos han confirmado mucho y no han refutado nada de lo que digo. Más bien han revelado que estas ideas tenían que surgir precisamente ahora y en Alemania, y que la guerra misma era uno de los supuestos necesarios para que se llegase a predecir en sus menores rasgos la nueva imagen del mundo.

Se trata, en efecto, según mi convicción, no de una filosofía más, como hay tantas posibles, fundadas y justificadas solo por la lógica, sino de la filosofía de nuestro tiempo, filosofía en cierta manera espontánea y presentida confusamente por todos. Puedo decir esto sin presunción. Una idea históricamente necesaria, una idea que no cae en una época, sino que hace época, es solo un sentido limitado propiedad de quien la engendra. Pertenece al tiempo; actúa inconsciente en el pensamiento de todos, y solo su concepción personal, contingente, sin la cual no sería posible ninguna filosofía, es, con sus flaquezas y sus ventajas, lo que constituye el sino —y la buena fortuna— de un individuo.

Me resta únicamente expresar el deseo de que este libro no desmerezca por completo de los esfuerzos militares de Alemania.

OSWALD SPENGLER
Múnich, diciembre de 1917

PRÓLOGO DE LA SEGUNDA EDICIÓN ALEMANA

Habiendo llegado al término de este libro, que empezó siendo un breve bosquejo y se ha convertido, al cabo de diez años, en una obra de conjunto, cuya extensión ha superado todas mis previsiones, cúmpleme volver la mirada hacia atrás y explicar cuáles han sido mis propósitos, qué es lo que he conseguido, cómo lo he hallado y cuál es la actitud que hoy mantengo.

En la Introducción a la edición de 1918 —un fragmento en lo externo como en lo interno— hube de decir que, a mi entender, este libro contenía la fórmula de un pensamiento que, una vez expuesto, no podría ser atacado. Pero hubiera debido decir: una vez comprendido. En efecto, para ello hace falta, según voy viendo —y no solo en este caso, sino en general en la historia del pensamiento—, una nueva generación, que *nazca* con las disposiciones necesarias.

Dije también entonces que se trataba de un primer ensayo, con los defectos inherentes a todos los ensayos, incompleto y no exento seguramente de contradicciones internas. Esta observación no ha sido tomada tan en serio como fue hecha, ni mucho menos. El que haya penetrado hasta las raíces más profundas del pensamiento vivo, sabrá que no nos es dado conocer sin contradicción los últimos fundamentos de la vida. Un pensador es un hombre cuyo destino consiste en representar simbólicamente su tiempo por medio de sus intuiciones y conceptos personales. No puede elegir. Piensa como tiene que pensar, y lo verdadero para él es, en último término, lo que con él ha nacido, constituyendo la imagen de su mundo. La verdad no la construye él, sino que la descubre en sí mismo. La verdad es el pensador mismo; es su esencia propia reducida a palabras, el sentido de su personalidad vaciado en una doctrina. Y la verdad es inmutable para toda su vida, porque es *idéntica* a su vida. Lo único *necesario* es este simbolismo, vaso y expresión de la historia humana. La labor filosófica profesional es superflua y solo sirve para alargar las listas bibliográficas.

Así, pues, el núcleo de lo que he encontrado, solo puedo calificarlo de «verdadero», es decir, de verdadero para mí y, según creo, también para los espíritus directores del futuro; pero no de verdadero «en sí», esto es, independientemente de las condiciones impuestas por la sangre y por la historia, pues tales «verdades» no existen. Mas lo que *escribí* en la tormentosa impetuosidad de aquellos años era, sin duda, una manifestación muy imperfecta de lo que aparecía claramente ante mis ojos; y en los años siguientes ha consistido mi labor en ordenar los hechos y en dar a la expresión verbal de mis pensamientos la forma más penetrante que me ha sido posible conseguir.

Nada se acaba nunca plenamente; la vida misma no se acaba hasta la muerte. Pero he vuelto sobre las partes más antiguas del libro y he intentado elevarlas a la misma altitud de exposición intuitiva a que hoy he llegado. Y ahora me despido definitivamente de este trabajo, con sus esperanzas y sus decepciones, sus cualidades

y sus defectos.

El resultado ha sido feliz *para mí*, y también para otros, a juzgar por los efectos que comienzan lentamente a producirse en amplias esferas del saber. Por eso debo acentuar con energía los límites que me he impuesto yo mismo en este libro. No se busque todo en él. Solo contiene *un aspecto* de lo que tengo ante mis ojos, una visión nueva *de la historia y solo de ella*, una *filosofía del sino*, la primera de su clase. Es intuitivo en todas sus partes. Está escrito en un lenguaje que trata de reproducir con imágenes sensibles las cosas y las relaciones, en lugar de sustituirlas por series de conceptos. Se dirige solamente a aquellos lectores que saben también dar vida a los sonidos verbales y a las imágenes. Esto es difícil, ciertamente, sobre todo cuando la veneración del misterio —la veneración de Goethe— nos impide trocar las intuiciones profundas por los análisis de conceptos.

Se ha clamado sobre el pesimismo de mi libro. Es el clamor de los eternos rezagados, que persiguen cuantos pensamientos se brindan a los que en la vanguardia buscan la senda del futuro. Pero yo no he escrito para los que toman por una hazaña el cavilar sobre la esencia de las hazañas. El que define no sabe lo que es el sino.

Comprender el mundo es, para mí, *estar a la altura* del mundo. Esencial es la *dureza* de la vida, no el concepto de la vida, como enseña la filosofía a lo avestruz del idealismo. El que no se deje deslumbrar por los conceptos, no tendrá la sensación de que esto sea pesimismo. Los demás no me preocupan. Para los lectores serios que quieran tener una *visión*, no una definición, de la vida, he citado en nota algunas obras que no tenían cabida en el texto, dada su forma harto concisa, y que podrán orientarlos sobre temas de nuestro conocimiento que se hallan algo apartados.

Para terminar, no puedo por menos de citar de nuevo los nombres de los dos espíritus a quienes debo casi todo: Goethe y Nietzsche. De Goethe es el método; de Nietzsche, los problemas. Y para reducir a una fórmula mi relación con los dos citados, diré que yo he convertido en visión panorámica lo que era en ellos una perspectiva fugaz. Goethe, empero, fue, por su modo de pensar, un discípulo de Leibniz, sin saberlo. De suerte que este caudal de ideas que, para mi propia sorpresa, se me ha venido a las manos, me aparece como algo que, a pesar de la miseria y el asco de estos últimos años, quiero designar, orgulloso, con el nombre de: *una filosofía alemana*.

OSWALD SPENGLER

Blankenburgo, en el Harz, diciembre de 1922

INTRODUCCIÓN

En este libro se acomete por vez primera el intento de predecir la historia. Pretende vislumbrar el destino de una cultura, la única de la Tierra que se halla hoy camino de la plenitud: la cultura de América y de Europa occidental. Se trata, digo, de perseguirla en aquellos estadios de su desarrollo que todavía no han transcurrido.

Nadie hasta ahora ha parado mientes en la posibilidad de resolver problema de tan enorme trascendencia, y si alguna vez fue intentado, no se conocieron bien los medios propios para tratarlo o se usó de ellos en forma deficiente.

¿Hay una lógica de la historia? ¿Hay más allá de los hechos singulares, que son contingentes e imprevisibles, una estructura de la humanidad histórica, por decirlo así, metafísica, que sea en lo esencial independiente de las manifestaciones políticoespirituales tan patentes y de todos conocidas? ¿Una estructura que es, en rigor, la generadora de esa otra menos profunda? ¿No ocurre que los grandes monumentos de la historia universal se presentan siempre ante la pupila inteligente con una configuración que permite deducir ciertas conclusiones? Y si esto es así, ¿cuáles son los límites de tales deducciones? ¿Es posible descubrir en la vida misma —porque historia humana no es sino el conjunto de enormes ciclos vitales, cada cual con un yo y una personalidad, que el mismo lenguaje usual concibe indeliberadamente como individuos de orden superior, activos y pensantes y llama «la Antigüedad», «la cultura china» o «la civilización moderna»—, es posible, digo, descubrir en la vida misma los estadios por que ha de pasar y un orden en ellos que no admite excepción?

Los conceptos fundamentales de todo lo orgánico: nacimiento, muerte, juventud, vejez, duración de la vida, ¿no tendrán también en esta esfera un sentido riguroso que nadie aún ha desentrañado? ¿No habrá, en suma, a la base de todo lo histórico, ciertas protoformas biográficas universales?

La decadencia de Occidente, que, por lo pronto, no es sino un fenómeno limitado en lugar y tiempo, como lo es su correspondiente la decadencia de la «Antigüedad», resulta, pues, un tema filosófico que, considerado en todo su peso, implica todos los grandes problemas de la realidad.

Si queremos saber en qué forma se está verificando la extinción de la cultura occidental, habrá que averiguar primero qué sea cultura; en qué relación se halle la cultura con la historia visible, con la vida, con el alma, con la naturaleza, con el espíritu; en qué formas se manifieste, y hasta qué punto sean esas formas —pueblos, idiomas y épocas, batallas e ideas, Estados y dioses, artes y obras, ciencias, derechos, organizaciones económicas y concepciones del universo, grandes hombres y grandes acontecimientos— símbolos y, por lo tanto, cuál deba ser su interpretación legítima.

2

El medio por el cual concebimos las formas muertas es la ley matemática. El medio por el cual comprendemos las formas vivientes es la analogía. De esta suerte distinguimos en el mundo polaridad y periodicidad.

Siempre se ha tenido conciencia de que el número de las formas en que se manifiesta la historia es limitado; de que las edades, las épocas, las situaciones, las personas, se repiten en forma típica. Al estudiar la aparición de Napoleón, raro es que no se dirija una mirada a César y otra a Alejandro; la primera de estas miradas es, como veremos, morfológicamente inadmisibile; la segunda es, en cambio, certera. Napoleón mismo advirtió que su posición tenía ciertas afinidades con la de Carlomagno. La Convención hablaba de Cartago, refiriéndose a Inglaterra; y los jacobinos se llamaban a sí mismos romanos. Se ha comparado, con muy diferente legitimidad, a Florencia con Atenas, a Buda con Cristo, al cristianismo primitivo con el socialismo moderno, a los potentados financieros del tiempo de César con los yanquis. Petrarca, que fue el primer arqueólogo apasionado —la arqueología misma es una expresión del sentimiento de que la historia se repite—, pensaba en Cicerón al pensar en sí mismo; y no hace mucho tiempo, Cecil Rhodes, el organizador del África inglesa del sur, el que poseía en su biblioteca las antiguas biografías de los césares, traducidas expresamente para él, pensaba en el emperador Adriano, al pensar en sí mismo. La desdicha de Carlos XII de Suecia fue que desde muy joven llevó en el bolsillo la *Vida de Alejandro*, por Curcio Rufo, y quiso copiar a este conquistador.

Federico el Grande, en sus escritos políticos —como las *Considérations*, de 1738 —, se mueve con seguridad perfecta entre analogías, para formular su concepto de la situación política del mundo; por ejemplo, cuando compara a los franceses con los macedonios del tiempo de Filipo y a los alemanes con los griegos. «Ya las Termópilas de Alemania, Alsacia y Lorena, hállanse en manos de Filipo». Quedaba perfectamente definida de ese modo la política del cardenal Fleury. En el mismo lugar encontramos la comparación entre la política de las Casas de Habsburgo y de Borbón y las proscripciones de Antonio y Octaviano.

Pero todo esto no pasa de ser fragmentado y caprichoso. Obedece generalmente a un momentáneo afán de expresarse en forma poética e ingeniosa, más que a un profundo sentido de la forma histórica.

Así sucede que los paralelos de Ranke, maestro de la analogía ingeniosa, entre Ciájares y Enrique I, entre las invasiones de los cimbrios y las de los magiares, son insignificantes en sentido morfológico; y no vale mucho más tampoco la tan repetida comparación entre las ciudades-Estados de los griegos y las repúblicas del Renacimiento. En cambio, el paralelo entre Alcibíades y Napoleón es de una

exactitud profunda, aunque fortuita. Ranke, como otros muchos, ha seguido en esto cierto gusto plutarquiano, es decir, cierto romanticismo vulgar, que se limita a considerar la semejanza de la escena en el teatro del mundo; pero sin darle el sentido estricto del matemático, que conoce la íntima afinidad de dos grupos de ecuaciones diferenciales, en las cuales el lego no ve sino diferencias.

Adviértese fácilmente que, en el fondo, es el capricho y no una idea, no el sentimiento de una necesidad, el que determina la elección de estos cuadros. Estamos todavía muy lejos de poseer una *técnica* de la comparación. Precisamente hoy se producen comparaciones al por mayor, pero sin plan y sin nexo; y si alguna vez son certeras en un sentido profundo, que luego fijaremos, ello se debe al azar, rara vez al instinto, y nunca a un principio. A nadie se le ha ocurrido todavía instituir un *método* en esta cuestión. Nadie ha sospechado siquiera que hay aquí un manantial, el único de donde puede surgir una gran solución para el problema de la historia.

Las comparaciones podrían ser la ventura del pensamiento histórico, ya que sirven para manifestar la estructura orgánica del proceso de la historia. Para ello sería preciso afinar su técnica, sometiéndola a una idea comprensiva que la condujese hasta un grado de necesidad exento de vacilaciones, hasta la lógica maestría. Pero las comparaciones no han sido hasta ahora más que una desdicha; pues tenidas por simple *cuestión* de gustos, han eximido al historiador de la intuición y del esfuerzo necesarios para reconocer en el lenguaje de *las formas* históricas y su análisis el problema más difícil e inmediato, un problema que se encuentra, no ya sin resolver, pero ni siquiera comprendido todavía. Las comparaciones han sido unas veces superficiales, como cuando se ha llamado a César el fundador de una *Gaceta* oficial de Roma, o cuando, lo que es peor, se han puesto nombres de moda, como socialismo, impresionismo, capitalismo, clericalismo, a fenómenos de la existencia antigua, tan lejanos y complicados, tan íntimamente heterogéneos de nuestro modo de ser actual. Otras veces han consistido en extrañas tergiversaciones, como el culto tributado por el Club de los Jacobinos a Bruto, millonario y usurero, que, en nombre de una ideología oligárquica y con aplauso del Senado patricio, había apuñalado al hombre de la democracia^[1].

3

Nuestra tarea, pues, se amplifica. Al principio abarcaba solo un problema particular de la civilización moderna, y ahora se convierte en una filosofía enteramente nueva, la filosofía del porvenir, si es que de nuestro suelo, metafísicamente exhausto, puede aún brotar una. Esta filosofía es la única que puede contarse al menos entre las *posibilidades* que aún quedan al espíritu occidental en sus postreros estadios. Nuestra tarea se agranda hasta convertirse en la *idea de una*

morfología de la historia universal, del universo como historia. En oposición a la morfología de la naturaleza, tema único, hasta hoy, de la filosofía, comprenderá todas las formas y movimientos del mundo, en su significación última y más profunda; pero ordenándolas muy de otra manera, a fin de constituir, no un panorama de las cosas conocidas, sino un cuadro de la vida misma, no de lo que se ha producido, sino del producirse mismo.

¡El *universo como historia*, comprendido, intuitivo, elaborado en oposición al *universo como naturaleza*! Es este un nuevo aspecto de la existencia humana, cuya aplicación práctica y teórica no ha sido nunca hecha hasta hoy. Y aunque se haya quizá sentido y a veces sospechado, nunca se arriesgó nadie a precisarla con todas sus consecuencias. Se manifiestan aquí dos maneras posibles, para el hombre, de poseer y vivir su derredor. Yo distingo radicalmente según su forma, no según su sustancia, la impresión orgánica de la impresión mecánica que el mundo produce; el conjunto de las formas, del conjunto de las leyes; la imagen y el símbolo, de la fórmula y el sistema; la realidad singular, de la posibilidad general; el fin que persigue la imaginación ordenando las cosas según un plan, y el que establece la experiencia en sus análisis prácticos; o, para declarar desde luego una contraposición muy importante y aun desconocida, el dominio del número *cronológico* y el del número *matemático*^[2].

En una investigación como esta no puede tratarse, por consiguiente, de tomar los sucesos politicoespirituales tal como se dejan ver a la faz del día, para ordenarlos según causa y efecto y perseguir su tendencia aparente, fácil de captar por medios intelectualistas. Este tratamiento —«pragmático»— de la historia no sería más que un pedazo de física disfrazada, cosa que los partidarios de la concepción materialista de la historia no ocultan, mientras sus adversarios no llegan a percatarse de la identidad de su método con el de aquellos. No se trata, pues, de determinar qué sean los hechos tangibles de la historia en sí y por sí, en cuanto fenómenos acontecidos en un tiempo; se trata de *desentrañar lo que por medio de su apariencia significan*. Los historiadores del presente creen que han realizado su cometido con aducir hechos singulares, religiosos, sociales y, a lo sumo, artísticos, para «ilustrar» el sentido político de una época. Pero olvidan lo decisivo; decisivo, efectivamente, en cuanto que la historia visible es expresión, signo, alma hecha forma. Todavía no he encontrado a nadie que haya acometido con seriedad el estudio de esas *afinidades morfológicas* que traban íntimamente las formas *todas* de una misma cultura; nadie que, saliéndose de la esfera de los hechos políticos, haya conocido a fondo los últimos y más profundos pensamientos matemáticos de los griegos, árabes, indios y europeos; el sentido de sus primeras ornamentaciones, de las formas primarias de su arquitectura, de su metafísica, de su dramática, de su lírica; los principios selectivos y la tendencia de sus artes mayores; las particularidades de su técnica artística y de la elección de materiales. Y mucho menos aún ha penetrado nadie la importancia decisiva de estas cuestiones para el problema de la forma histórica. ¿Quién sabe que

existe una profunda conexión formal entre el cálculo diferencial y el principio dinástico del Estado en la época de Luis XIV; o entre la antigua forma política de la *polis* (ciudad) y la geometría euclidiana; o entre la perspectiva del espacio, en la pintura occidental, y la superación del espacio por ferrocarriles, teléfonos y armamentos; o entre la música instrumental contrapuntística y el sistema económico del crédito? Incluso los factores más reales de la política, considerados en esta perspectiva, adquieren un carácter simbólico y hasta metafísico. Y acaso por vez primera sucede ahora que cosas tan varias como el sistema administrativo de Egipto, el sistema monetario antiguo, la geometría analítica, el cheque, el canal de Suez, la imprenta china, el ejército prusiano y la técnica romana de construir vías son parejamente entendidas como símbolos e interpretadas como tales.

En este punto se hace manifiesto que no existe todavía un arte bien definido del conocimiento histórico. Lo que recibe este nombre toma sus métodos casi exclusivamente de una esfera científica, que es la única en donde los métodos del conocimiento han llegado a una rigurosa perfección: la física. Los historiadores creen que llevan a cabo una investigación histórica cuando persiguen e indagan el nexo objetivo de causa y efecto. Y es sobremanera extraño que la filosofía de estilo añejo no haya pensado nunca en que puede haber para la inteligencia vigilante otro modo de enfrentarse con el mundo. Kant, que en su obra capital determinó las reglas formales del conocimiento, no tomó en consideración como objeto de la actividad intelectual más que a la *naturaleza*. Ni él mismo ni ningún otro pensador cayó en la cuenta de esta limitación. El saber es para Kant saber matemático. Cuando habla de formas innatas de la intuición y de categorías del entendimiento, no piensa nunca en que concebimos los fenómenos históricos con otros medios. Y Schopenhauer que, de modo harto significativo, conserva solo la causalidad de las categorías kantianas, habla de la historia con desprecio^[3]. Todavía no ha penetrado en nuestras fórmulas intelectuales la convicción de que, además de la necesidad que une la causa con el efecto —y que yo llamaría *lógica del espacio*—, hay en la vida otra necesidad: la necesidad orgánica *del sino* —*lógica del tiempo*—, que es un hecho de profunda certidumbre interior, un hecho que llena el pensamiento mitológico, religioso y artístico, un hecho que constituye el ser y núcleo de toda historia, en oposición a la naturaleza, pero que es inaccesible para las formas del conocimiento analizadas en la *Crítica de la razón pura*. La filosofía, como dice Galileo en un pasaje famoso de su *Saggiatore*, está *scritta in lingua matematica* en el gran libro de la naturaleza. Aún estamos aguardando al filósofo que conteste a estas preguntas: ¿En qué lengua está escrita la historia? ¿Cómo leerla?

La matemática y el principio de causalidad conducen a una ordenación naturalista de los fenómenos. La cronología y la idea del sino conducen a una ordenación histórica. Ambas ordenaciones abarcan el *mundo íntegro*. Solo varían los ojos en los cuales y por los cuales se realiza ese mundo.

Naturaleza es la forma en que el hombre de las culturas elevadas da unidad y significación a las impresiones inmediatas de sus sentidos. *Historia* es la forma en que su imaginación trata de comprender la existencia viviente del universo con relación a su propia vida, prestándole así una realidad más profunda. ¿Es el hombre capaz de constituir esas formas? ¿Cuál de ellas es la que domina en su conciencia vigilante? He aquí un problema primario de toda existencia humana. Hay para el hombre dos *posibilidades* de formar un mundo. Con esto queda dicho que no son necesariamente *realidades*. Por lo tanto, si nos preguntamos cuál sea el sentido de toda historia, habrá que resolver previamente una cuestión que hasta ahora no ha sido planteada. ¿Para *quién* hay historia? ¡Pregunta paradójica, a lo que parece! Sin duda hay historia para todos, por cuanto cada hombre, con la totalidad de su existencia vigilante, es miembro de la historia. Pero hay una gran diferencia entre vivir bajo la impresión continua de que la propia vida es un elemento de un ciclo vital mucho más amplio, que se extiende sobre siglos o milenios, y sentir la vida como algo completo, redondo, bien delimitado. Es seguro que para esta última clase de conciencia no hay historia universal, no existe *el universo como historia*.

¿Y qué ocurrirá cuando toda una cultura, cuando un alma colectiva se desarrolla según este espíritu ahistórico? ¿Cómo ha de aparecerle la realidad, el mundo, la vida? En la conciencia que los helenos tenían del universo, todo lo vivido, no solo el propio y personal pasado, sino el pasado universal, convertíase al punto en un segundo plano intemporal, inmóvil, de forma mítica, que servía de fondo al presente momentáneo; de tal suerte, que la historia de Alejandro Magno, aun antes de morir este rey, comenzó a fundirse, para el sentir antiguo, con la leyenda de Dioniso, y que César consideraba su descendencia de Venus como cosa, por lo menos, absurda. Ante esto habremos de confesar que a nosotros, hombres de Occidente, teniendo como tenemos un fuerte sentimiento de las distancias en el tiempo, nos es casi imposible revivir tales estados de alma. Mas no por eso nos es lícito prescindir, sin más ni más, de este hecho, cuando nos situamos frente al problema de la historia.

Lo que para el individuo significan los diarios íntimos, las autobiografías, las confesiones, significa para el alma de culturas enteras la investigación histórica, en aquel sentido amplio que incluye todos los modos del análisis psicológico de pueblos extraños, de épocas y costumbres. Pero la cultura «antigua» no tenía *memoria*, en este sentido específico; no tenía órgano histórico. La memoria del hombre «antiguo» —y al decir esto que vamos a decir no hay duda que imprimimos en un alma extraña a la nuestra un concepto derivado de nuestros propios hábitos anímicos— es cosa muy distinta de la nuestra, porque en la conciencia del antiguo faltan el pasado y el futuro, como perspectivas creadoras de un cierto orden; y el «presente» puro, que Goethe

admiraba tanto en las manifestaciones de la vida antigua, en la plástica sobre todo, llena esa vida con una plenitud que nos es por completo desconocida. Ese presente puro, cuyo símbolo supremo es la columna dórica, representa en realidad una *negación del tiempo* (de la dirección). Para Heródoto y Sófocles, como para Temístocles y para un cónsul romano, el pasado se desvanece al punto en una impresión inmóvil, intemporal, de estructura *polar, no periódica*, que tal es el último sentido de toda mitología perespiritualizada. En cambio, para nuestro sentimiento del mundo, para nuestra íntima visión, es el pasado un organismo de siglos o milenios, dividido claramente en períodos y enderezado hacia una meta. Ahora bien: este fondo diverso es el que da a la vida, tanto a la antigua como a la occidental, su especialísimo color. Lo que el griego llamaba *cosmos* era la imagen de un universo que no va *siendo*, sino que *es*. *Por consiguiente*, era el griego mismo un hombre que nunca *fue siendo*, sino que siempre *fue*.

El hombre antiguo conoció muy bien la cronología, el cómputo del calendario y, por lo tanto, aquel fuerte sentimiento de la eternidad y de la nulidad del presente, que se manifiesta en la cultura babilónica y egipcia por la observación grandiosa de los astros y la exacta medición de enormes transcurso del tiempo. Pero lo curioso es advertir que, sin embargo, no pudo apropiarse *íntimamente* nada de eso. Lo que sus filósofos, en ocasiones, refieren, lo han oído, pero no lo han comprobado. Y los descubrimientos de algunos ingenios brillantes, pero aislados, oriundos de las ciudades griegas de Asia, como Hiparco y Aristarco, fueron rechazados por la corriente estoica y aristotélica, sin que nadie, salvo los científicos profesionales, les concediese la menor atención. Ni Platón ni Aristóteles poseían un observatorio astronómico. En los últimos años de Pericles votó el pueblo de Atenas una ley en la que se amenazaba con la grave acusación de *eisangelia*^[4] a quien propagase teorías astronómicas. Fue este un acto de profundo simbolismo, en el que se manifestó la voluntad del alma antigua, decidida a borrar de su conciencia la lejanía en todos los sentidos de esta.

Por lo que se refiere a la historiografía antigua, fijémonos en Tucídides. Consiste su maestría en la fuerza netamente «antigua» con que viven los acontecimientos del *presente*, comprendiéndolos por el presente mismo; a lo cual debe añadirse una magnífica visión de los hechos, muy propia de un hombre de Estado que fue también general y funcionario. Esta *experiencia práctica*, que suele confundirse con el sentido histórico, hace que los historiadores lo consideren con justicia como un modelo que nadie ha podido todavía igualar. Pero hay algo que le falta en absoluto; es esa manera de mirar la historia desde la perspectiva de muchos siglos, que para nosotros constituye un elemento evidentemente esencial en el concepto del historiador. Los buenos trozos de la historiografía antigua se limitan al presente político del autor; en cambio, las obras maestras de la historia en nuestra época tratan, sin excepción, del pasado remoto. Tucídides habría fracasado si hubiese elegido por tema las guerras médicas; no hay que hablar de una historia general de Grecia o de Egipto. Tanto él

como Polibio y Tácito, que también fueron políticos prácticos, pierden su certera visión cuando vuelven la cara hacia el pasado, a veces a pocos decenios de distancia, y tropiezan con fuerzas que no conocen por no haberlas hallado en su propia experiencia práctica. Polibio no entiende ya la primera guerra púnica. Para Tácito, Augusto es incomprensible. Y el sentido ahistórico de Tucídides —según el criterio de nuestra investigación histórica, toda llena de amplias perspectivas— se revela en la afirmación inaudita, estampada en la primera página de su libro, de que antes de su época —hacia 400— no han ocurrido en el mundo acontecimientos de importancia (οὐ μεγάλα γενέσθαι)^[5].

A consecuencia de esto, la historia antigua, hasta las guerras médicas, y aun la estructura de períodos muy posteriores, es el producto de una manera de pensar esencialmente mítica. La historia constitucional de Esparta —Licurgo, cuya biografía se refiere con todo detalle, fue probablemente una insignificante deidad silvestre del Taigeto— es un poema de la época helenística; y la invención de la historia romana anterior a Aníbal no había cesado aún en la época de César. La expulsión de los Tarquinos por Bruto es una invención, para la cual sirvió de modelo un contemporáneo del censor Apio Claudio (310). Los nombres de los reyes de Roma fueron forjados en esa misma época, siguiendo los nombres de las familias plebeyas que se habían enriquecido (K. J. Neumann). Prescindiendo totalmente de la «Constitución serviana», la famosa ley agraria de Licinio, del 376, no existía aún en época de Aníbal (B. Niese). Cuando Epaminondas hubo libertado a los mesinos y a los arcadios, haciendo de estos pueblos un Estado independiente, en seguida se empezó a imaginar una historia de sus tiempos primitivos. Lo extraordinario no es que ello sucediera, sino que esta fuese la única «historia» que había. Para manifestar la oposición entre el sentido occidental y el sentido antiguo de la historia basta con decir que la historia romana anterior al año 250, tal como la conocían los romanos en tiempos de César, es en lo esencial una falsificación; y que lo poco que nosotros hemos podido averiguar lo ignoraban por completo los romanos. Caracteriza el sentido antiguo de la palabra «historia» el hecho de que la literatura novelesca alejandrina haya ejercido, por su materia misma, el más poderoso influjo sobre los que escribieron en serio la historia política y religiosa. A nadie se le ocurrió distinguir con el rigor de un principio esas novelas de los datos documentales. Cuando Varrón, hacia el final de la República, se ocupó en fijar la religión romana, que iba desvaneciéndose rápidamente de la conciencia del pueblo, dividió las deidades, cuyo servicio celebraba el Estado con meticuloso cuidado, en *di certi* y *di incerti*, dioses de los cuales se sabía algo todavía y dioses de los cuales, a pesar del persistente culto público, solo quedaba el nombre. En realidad, la religión de la sociedad romana de su tiempo —tal como no solo Goethe, sino el mismo Nietzsche, la aceptaron de los poetas romanos sin vacilación ni sospecha— era en su mayor parte un producto de la literatura helenizante y casi no la unía nexo alguno al antiguo culto, que ya nadie comprendía.

Mommsen ha formulado claramente el punto de vista europeo occidental, cuando llama a los historiadores romanos —aludiendo principalmente a Tácito— «unos hombres que dicen lo que merecía callarse y callan lo que era necesario decir».

La cultura india, cuya idea del nirvana (brahmánico) es la expresión más decisiva que puede haber de un alma perfectamente ahistórica, no ha poseído nunca el menor sentimiento del «cuando» en ningún sentido. No hay astronomía india; no hay calendario indio; no hay, pues, historia india, en cuanto por historia se entiende la conciencia de una evolución vital. Del transcurso visible de esta cultura, cuya parte orgánica estaba ya concluida antes del advenimiento del budismo, sabemos mucho menos aún que de la historia «antigua», no obstante haber sido, de seguro, muy rica en grandes acontecimientos entre los siglos XII y VIII a. C. Ambas se han conservado exclusivamente en la forma de un ensueño mítico. Un milenio después de Buda, hacia el año 500 d. C., fue cuando en Ceilán, en el *Mahavamsa*^[6], se produjo algo que recuerda de lejos la narración histórica.

La conciencia del hombre indio era de tal modo ahistórica, que ni siquiera conoció el fenómeno de un libro escrito por un autor, como acontecimiento determinado en el tiempo. En lugar de una serie orgánica de obras literarias, delimitadas por sus autores personales, fue formándose poco a poco una masa vaga de textos, en los que cada cual escribía lo que quería, sin que nadie tuviese para nada en cuenta las nociones de propiedad intelectual del individuo, o evolución de un pensamiento, o época espiritual. En esta misma forma *anónima* —la de toda la historia india— se presenta la filosofía india. Considérese, en cambio, la historia filosófica del Occidente, elaborada con la máxima precisión fisiognómica, en libros y personas.

El hombre indio lo olvidaba todo; en cambio, el egipcio no podía olvidar *nada*. No ha habido nunca un arte indio del retrato, de la biografía *in nuce*. La plástica egipcia, en cambio, no conoció apenas otro tema.

El alma egipcia, dotada excelentemente para la historia e impulsada hacia el infinito con primigenia pasión, sintió el pasado y el futuro como la *totalidad* de su universo; en cuanto al presente, que se identifica con la conciencia vigilante, le apareció como el límite estricto entre dos inconmensurables lejanías. La cultura egipcia es la *preocupación encarnada* —correlato anímico de la lejanía—; preocupación por lo futuro, que se manifiesta en la elección del granito y el basalto para materiales plásticos^[7], en los documentos tallados sobre piedra, en la organización de un magistral sistema administrativo, en la red de canales de irrigación^[8]. Iba unida necesariamente a la preocupación por el pasado. La momia egipcia es un símbolo de orden máximo; *eternizábase* en ella el cuerpo de los muertos, del mismo modo que la personalidad, el *ka*, adquiriría duración eterna por medio de las estatuas, repetidas a veces en numerosos ejemplares y labradas con una semejanza o parecido al que los egipcios daban un sentido muy elevado.

Existe una profunda relación entre la manera de interpretar el pasado histórico y

la concepción de la muerte, que se manifiesta en las formas *funerarias*. El egipcio *niega* la corrupción; el antiguo la *afirma* mediante todo el lenguaje de formas de su cultura. Los egipcios conservan la momia de su historia; fechas y números cronológicos. De la historia griega anterior a Solón no nos queda nada, ni un año fechado, ni un nombre cierto, ni un suceso tangible —lo cual da al resto conocido un acento exagerado—; y en cambio sabemos casi todos los nombres y números de los reyes egipcios del milenio tercero, y los egipcios posteriores los conocían, naturalmente, sin excepción alguna. Como terrible símbolo de esa voluntad de durar yacen hoy en nuestros museos los cuerpos de los grandes faraones, con sus rasgos personales perfectamente reconocibles. Sobre la refulgente cúspide de granito pulimentado, en la pirámide de Amenemeht III, se leen aún hoy estas palabras: «Amenemeht contempla la belleza del Sol». Y del otro lado: «Más alta es el alma de Amenemeht que la altura de Orión, y se reúne con el universo subterráneo». Esto significa la superación de todo lo transitorio y actual, y es lo menos «antiguo» que cabe imaginar.

5

Frente a este poderoso grupo que forman los símbolos vitales egipcios, aparece en el umbral de la cultura antigua *la costumbre de quemar los muertos*, como respondiendo al olvido que deja extenderse sobre toda porción de su pasado interno y externo. La época miceniana desconoció por completo esta preferente consagración de la ceremonia entre las demás formas de sepelio, que los pueblos primitivos suelen usar indiferentemente. Las tumbas regias de Micenas revelan más bien cierta preferencia por la inhumación. Pero en la época homérica, como en la védica, se pasa súbitamente, por ciertos motivos espirituales, del enterramiento a la cremación, la cual, como nos muestra la *Ilíada*, se celebraba con todo el *pathos* de un acto que era al mismo tiempo imagen simbólica de un solemne aniquilamiento y negación de la permanencia histórica.

Desde este momento queda suprimida toda representación plástica de la evolución del alma individual. El drama «antiguo» no tolera motivos verdaderamente históricos ni admite el tema de la evolución interna, y es sabido que el instinto helénico se oponía resueltamente al retrato en el arte plástico. Hasta la época imperial no conoció el arte «antiguo» más que una materia que le fuese en cierto modo natural: el mito^[9]. Los retratos ideales de la plástica helenística son también míticos, como lo son las biografías típicas, a la manera de Plutarco. Ninguno de los grandes griegos escribió memorias que fijasen ante la mirada de su espíritu una época ya superada. Ni siquiera Sócrates ha dicho sobre su vida interior nada que nosotros podamos juzgar importante. Cabe preguntarse si en un alma «antigua» hubiera sido

posible algo parejo a lo que supone la concepción de Parsifal, Hamlet, Werther. En Platón echamos de menos la conciencia de una evolución en su propia doctrina. Sus escritos, individualmente considerados, no hacen sino formular los muy diferentes puntos de vista que adoptó en diferentes épocas. El nexo genético que los une no fue objeto de su reflexión. En cambio, ya en los comienzos de la historia del espíritu occidental encontramos un trozo donde se hace la más profunda investigación de la propia intimidad: la *Vita nuova* de Dante. Esto bastaría para colegir cuán poco de la Antigüedad, es decir, del presente puro, tenía realmente Goethe, quien no olvidó nunca que sus obras —son sus propias palabras— eran «fragmentos» de una gran confesión.

Destruída Atenas por los persas, fueron las viejas obras de arte arrojadas a la basura —de donde ahora las estamos sacando—, y nunca se vio a nadie, en la Hélade, que se preocupase de las ruinas de Micenas o de Festos, con el objeto de descubrir hechos históricos.

Leían los antiguos a Homero; pero a ninguno se le ocurrió, como a Schliemann, excavar la colina de Troya. Los griegos querían mitos, no historia. Ya en la época helenística se habían perdido parte de las obras de Esquilo y de los filósofos presocráticos. En cambio, Petrarca coleccionaba antigüedades, monedas, manuscritos, con una piedad, con una contemplativa devoción, que son propias solo de esta cultura. Petrarca sentía lo histórico, volvía la mirada hacia los mundos lejanos, anhelaba toda lontananza —fue el primero que emprendió la ascensión a una montaña alpina—; en rigor, fue un extranjero en su tiempo. En esta conexión con el problema del tiempo inicia su desarrollo la psicología del *coleccionista*. Más apasionada todavía, aunque de distinto matiz, es quizá la afición de los chicos a las colecciones. El viajero que viaja por China va en busca de los «viejos rastros», *ku-tsi*. Para interpretar el concepto fundamental del alma china, el *tao*, intraducible a nuestro idioma, hace falta referirlo a un profundo sentimiento histórico^[10]. En la época helenística se coleccionaba también y se viajaba; pero el interés recaía sobre curiosidades mitológicas, como las que describe Pausanias, sin tener en cuenta para nada el valor estrictamente histórico, el cuándo y el porqué. En cambio, la tierra egipcia, ya en tiempos del gran Tutmosis, habíase convertido en un ingente museo de tradición y arquitectura.

En los pueblos occidentales fueron los alemanes los inventores del *reloj* mecánico, símbolo terrible del tiempo raudo, cuyos latidos, resonando noche y día en las innumerables torres de Europa, son acaso la expresión más formidable que ha podido hallar el sentido histórico del universo^[11]. Nada de esto vemos en los campos y las ciudades antiguas, *que no tenían tiempo*. Hasta Pericles, la hora del día se estimaba por la longitud de la sombra; y solo desde Aristóteles tiene la palabra *ώρα* la significación —babilónica— de ahora. Antes de esta época no había una división exacta del tiempo diurno. Los relojes de agua y de sol fueron descubiertos en Babilonia y Egipto. El primero que introdujo en Atenas la clepsidra fue Platón; más

tarde se adoptaron también los relojes de sol, pero como simples herramientas para fines habituales, sin que variase en lo más mínimo el *sentimiento antiguo de la vida*.

Hay que mencionar aquí la diferencia, paralela a esta, que existe entre la matemática antigua y la matemática occidental. Esta diferencia es muy profunda y no ha sido nunca justamente valorada. El antiguo pensar numérico concibe las cosas *como son*, como *magnitudes*, ajenas al tiempo, en puro presente. Esto conduce a la geometría euclidiana, a la estática matemática y a rematar todo el sistema con la teoría de las secciones cónicas. Nosotros, en cambio, concebimos las cosas según *devienen* y se *comportan*, es decir, como *funciones*. Esto nos ha conducido a la dinámica, a la geometría analítica, y de aquí al cálculo diferencial^[12]. La teoría moderna de las funciones es la ordenación gigantesca de toda esa masa de pensamientos. Es un hecho extraño, pero sólidamente fundado en determinada predisposición espiritual, que la física helénica —como estática y no dinámica— desconoce el uso del reloj y no lo echa de menos. Mientras nosotros contamos fracciones mínimas de segundo, ellos prescinden enteramente de medir el tiempo. La entelequia aristotélica es su único concepto evolutivo, y es un concepto intemporal, totalmente ahistórico.

De esta manera queda delimitado nuestro problema. Nosotros, hombres de la cultura europea occidental, con nuestro sentido histórico, somos la excepción y no la regla. La historia universal es *nuestra* imagen del mundo, no la imagen de la «humanidad». El indio y el antiguo no se representaban el mundo en su devenir. Y cuando se extinga la civilización del Occidente, acaso no vuelva a existir otra cultura y, por lo tanto, otro tipo humano, para quien la «historia universal» sea una forma tan enérgica de la conciencia vigilante.

6

Pero... ¿qué es historia universal? Una representación ordenada del pasado, un postulado interior, la expresión de un sentimiento de la forma. Sin duda. Pero un sentimiento, por muy concreto que sea, no es una forma acabada, y si es cierto que todos creemos sentir la historia universal y creemos vivirla y abarcar con plena seguridad su configuración, también lo es que hasta hoy solo conocemos formas y no *la* forma de ellas.

Sin duda alguna, todo el que sea preguntado afirmará que percibe clara y distintamente la estructura periódica de la historia. Esta ilusión obedece a que nadie ha reflexionado seriamente sobre ella, a que nadie pone en duda lo que ya sabe, porque nadie sospecha de las dudas a que este punto da lugar. En realidad, la configuración de la historia universal es una *adquisición espiritual que no está garantida ni demostrada*. Se perpetúa intacta de generación en generación, aun entre

los historiadores profesionales. Pero le vendría muy bien una pequeña parte de ese escepticismo que desde Galileo ha servido para analizar y hacer más honda la imagen espontánea que tenemos de la naturaleza.

Edad Antigua-Edad Media-Edad Moderna: tal es el esquema, increíblemente mezquino y *falto de sentido*, cuyo absoluto dominio sobre nuestra mentalidad histórica nos ha impedido una y otra vez comprender exactamente la posición verdadera de este breve trozo de universo que desde la época de los emperadores alemanes se ha desarrollado sobre el suelo de la Europa occidental. A él, más que a nada, debemos el no haber conseguido aún concebir nuestra historia en su relación con la historia universal —es decir, con toda la historia de la humanidad íntegra—, descubriendo su rango, su forma y la duración de su vida. Las culturas venideras tendrán por casi creíble que ese esquema, sin embargo, no haya sido puesto nunca en duda, a pesar de su simple curso rectilíneo y sus absurdas proporciones, a pesar de que de siglo en siglo se va haciendo más insensato y de que se opone a una incorporación natural de los nuevos territorios traídos a la luz de nuestra conciencia histórica. Nada importa, en efecto, que los historiadores hayan tomado la costumbre de criticar el citado esquema. Con eso lo que consiguen es hacer más borrosa la única pauta de que disponemos, en lugar de sustituirla por otra. Por mucho que se hable de Edad Media griega y de Antigüedad germánica, no se llegará a establecer un cuadro claro y preciso de la historia, en el que China y México, el imperio de Axum y el de los sasánidas encuentren su lugar orgánico. Trasladar el comienzo de la Edad Moderna desde las Cruzadas al Renacimiento y de aquí al principio del siglo XIX, es un recurso que demuestra tan solo que el esquema mismo se ha considerado inmovible.

No solo reduce la extensión de la historia, sino, lo que es peor aún, empequeñece la escena histórica. El territorio de la Europa occidental^[13] constituye así como un polo inmóvil o, hablando en términos matemáticos, un punto particular de una superficie esférica; no se sabe por qué, a no ser porque nosotros, los constructores de esa imagen histórica, nos sentimos aquí en nuestra propia casa. Alrededor de ese polo giran, con singular modestia, milenios de potentísima historia y enormes culturas acampadas en remotas lontananzas. Es este un sistema planetario de invención muy particular. Se elige un paraje único como punto central de un sistema histórico; he aquí el Sol, de donde los acontecimientos históricos reciben la mejor luz; desde este lugar se formará la perspectiva que va a servir para evaluar la significación e importancia de cada suceso. Pero quien aquí habla es, en rigor, la vanidad, por ningún escepticismo contenida, del occidental, en cuyo espíritu se va desenvolviendo ese fantasma de «la historia universal». A ella se debe la enorme ilusión óptica, desde hace tiempo ya transformada en costumbre, que reduce la materia histórica de los milenios lejanos —por ejemplo, el antiguo Egipto y la China— al tamaño de una miniatura, mientras que los decenios más próximos, desde Lutero y principalmente desde Napoleón, se agrandan como gigantescos fantasmas. Sabemos muy bien que si

una nube que va muy alta camina más despacio que una baja, es esto mera apariencia, y que si vemos al tren arrastrarse lentamente por la lejanía, es esto también un engaño de la visión, y sin embargo, creemos que el ritmo de la remota historia india, babilónica, egipcia, era realmente más lento que el de nuestro pasado próximo, y encontramos más tenue su sustancia, más borrosas y más estiradas sus formas, porque no hemos aprendido a calcular la distancia exterior e interior.

Para la cultura de Occidente se comprende que la existencia de Atenas, Florencia, París, sea más importante que la de Lo-yang y Pataliputra. Pero ¿es lícito fundar sobre tales valoraciones un esquema de la historia universal? Sería dar la razón al historiador chino que, por su parte, construyese una historia universal en donde las Cruzadas y el Renacimiento, César y Federico el Grande quedaran, por insignificantes, sepultados en el silencio. ¿Por qué ha de ser el siglo XVIII, morfológicamente considerado, más importante que uno cualquiera de los que preceden al XVI? ¿No es ridículo oponer la «Edad Moderna», con sus escasos siglos de extensión, localizada además esencialmente en la Europa occidental, a la «Edad Antigua», que comprende otros tantos milenios, y en la cual la masa de las culturas prehelénicas, sin intentar de ellas una profunda división, se aprecia como un simple apéndice? Para salvar el caduco esquema, ¿no se ha despachado a Egipto y a Babilonia —cuyas historias forman cada una un todo concluso, cualquiera de los cuales pesa tanto por sí solo como la supuesta historia universal desde Carlomagno hasta la guerra mundial, y aun más allá— calificándolas de preludios de la Antigüedad? ¿No se han recluso a las estrecheces de una nota, con una mueca de perplejidad, los poderosos complejos de las culturas india y china? Y en cuanto a las grandes culturas americanas, han sido, sin más ni más, ignoradas, so pretexto de que les falta «toda conexión»; ¿con qué?

Este esquema, tan corriente en la Europa occidental, hace girar las grandes culturas en torno nuestro, como si fuéramos nosotros el centro de todo el proceso universal. Yo le llamo *sistema tolemaico* de la historia. Y considero como el *descubrimiento copernicano*, en el terreno de la historia, el nuevo sistema que este libro propone, sistema en el cual la Antigüedad y el Occidente aparecen junto a la India, Babilonia, China, Egipto, la cultura árabe y la cultura mexicana, sin adoptar en modo alguno una posición privilegiada. Todas estas culturas son manifestaciones y expresiones cambiantes de *una* vida que reposa en el centro; todas son orbes distintos en el devenir universal, que pesan tanto como Grecia en la imagen total de la historia y la superan con mucho en grandeza de concepciones y en potencia ascensional.

una creación del sentimiento semítico, que se manifiesta primero en la religión pérsica y judía, desde Ciro^[14], que recibe luego una acepción apocalíptica en la doctrina del libro de Daniel sobre las cuatro edades del mundo, y que adopta, en fin, la forma de una historia universal en las religiones postcristianas de Oriente, sobre todo en los sistemas gnósticos^[15].

Dentro de los estrechísimos límites que constituyen las premisas intelectuales de esta importante concepción, no le falta fundamento legítimo. Ni la historia india, ni aun la egipcia, entran aquí en el círculo de la consideración, pues la expresión «historia universal» significa, en boca de aquellos pensadores gnósticos, una acción única, sobremanera dramática, cuyo teatro fue el territorio entre la Hélade y Persia. En esa acción logra expresarse el sentimiento estrictamente dualista del universo, que es propio del oriental, y lo logra, no en sentido popular, como en la metafísica de ese mismo tiempo, por la oposición de alma y espíritu, sino en sentido periódico^[16], vista como una catástrofe, como un bisel que separa dos edades, entre la creación del mundo y el fin del mismo, prescindiendo de todos los elementos que no habían sido fijados, de una parte, por la literatura antigua, y, de otra, por la Biblia o por el libro sacro que hace las veces de la Biblia en el sistema de que se trate. En esta imagen del mundo aparecen la «Edad Antigua» y la «Edad Moderna» como la oposición, entonces tan obvia, entre pagano y cristiano, antiguo y oriental, estatua y dogma, naturaleza y espíritu; y esta oposición se alarga y se transforma en una concepción *temporal*, en un proceso de superación del uno por el otro. La transición histórica adquiere los caracteres religiosos de una salvación. Hállase esta concepción, sin duda, fundada en nociones harto estrechas y provincianas; pero era lógica y perfecta en sí, bien que adscrita a aquel territorio y a aquellos hombres, e incapaz de toda *natural* ampliación.

Solo por acoplamiento adicional de una tercera época —nuestra «Edad Moderna»—, en el territorio de Occidente, se ha introducido en la imagen una tendencia de movimiento. La imagen oriental, con sus dos épocas contrapuestas, era *inmóvil*, era una antítesis cerrada, permanentemente equilibrada, con una acción divina singular en el centro. Pero este fragmento de historia esterilizado así, fue recogido y sustentado por una nueva especie de hombres, y recibió de pronto —sin que se diera cuenta nadie de lo extraño de tal mutación— una prolongación en forma de una línea que, partiendo de Homero o de Adán (las posibilidades se han aumentado hoy grandemente con los indogermanos, la edad de piedra y el hombre mono), pasaba luego por Jerusalén, Roma, Florencia y París, subiendo o bajando, según el gusto personal del historiador, pensador o artista que interpretaba la imagen tripartita con ilimitada libertad.

Así, pues, a los conceptos *complementarios* de «paganismo» y «cristianismo» —concebidos como sucesivas edades del mundo— se añadió luego el concepto *finalizador* de «Edad Moderna», la cual, por su parte, tiene la gracia de no permitir una prosecución del mismo método, pues habiéndose «alargado» repetidas veces

desde las Cruzadas, no parece ya capaz de nuevos estirones^[17]. Sin declararlo, se pensaba que, pasada la Edad Antigua y la Edad Media, empezaba algo definitivo, un tercer reino, en que algo había de cumplirse, un punto supremo, un fin, cuyo reconocimiento ha ido atribuyéndose cada cual a sí mismo, desde los escolásticos hasta los socialistas de nuestros días. Y esta intuición del curso de las cosas resultaba comodísima y siempre muy halagüeña para su descubridor. Sencillamente consistía en identificar el espíritu de Occidente con el sentido del universo. De una necesidad espiritual hicieron luego algunos grandes pensadores una virtud metafísica, convirtiendo, sin seria crítica previa, el esquema consagrado por el *consensus omnium* en base de una filosofía, y cargando a Dios la paternidad de su propio «plan universal». El tres, número místico de las viejas edades, tenía algo de seductor para el gusto metafísico. Herder llamó a la historia una educación del género humano; Kant, una evolución del concepto de libertad; Hegel, un desenvolvimiento del espíritu universal; otros emplearon otros términos. Pero todo el que supo introducir un sentido abstracto en los tres trozos absolutamente dados, creyó que ya había meditado bastante sobre la forma fundamental de la historia.

En el umbral mismo de la cultura occidental aparece la gran figura de Joaquín de Floris († 1202)^[18], primer pensador del calibre de Hegel, que deshace la imagen dualista de san Agustín y, lleno de un sentimiento verdaderamente gótico, opone el nuevo cristianismo de su tiempo, como tercer momento, a la religión del Viejo y del Nuevo Testamento: la edad del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Joaquín de Floris conmovió a los mejores de entre los franciscanos y dominicos, a Dante y a santo Tomás, y provocó una visión del mundo que poco a poco fue invadiendo todo el pensamiento histórico de nuestra cultura. Lessing, que muchas veces designa su propia época, oponiéndola a la Antigüedad, con el nombre de «posmundo»^[19], tomó la idea en los místicos del siglo XVI y la aplicó a su *Educación del género humano* con las etapas de niñez, juventud, virilidad. Ibsen, que trató a fondo ese tema en su drama *Emperador y Galileo* —en donde la idea gnóstica del mundo surge encarnada en la figura del mago Máximo—, no ha dado un paso más allá en su conocido discurso de Estocolmo de 1887. Por lo visto, la soberbia de los europeos occidentales exige que se considere su propia aparición como una especie de final.

Pero la creación del abad de Floris era una visión mítica que penetraba en los misterios del orden dado por Dios al universo. Al ser interpretada en sentido intelectualista y considerada como una premisa del pensamiento *científico*, hubo, pues, de perder toda significación. Y, en efecto, eso es lo que ha ocurrido desde el siglo XVII. Es completamente inaceptable el modo de interpretar la historia universal que consiste en dar rienda suelta a las propias convicciones políticas, religiosas y sociales, y en las tres fases que nadie se atreve a tocar, discernir una dirección que conduce justamente al punto en que el interpretador se encuentra. Unas veces será la madurez del intelecto, otras la humanidad, o la felicidad del mayor número, o la evolución económica, o la ilustración, o la libertad de los pueblos, o la victoria sobre

la naturaleza, o la concepción científica del universo, o cualquier otra noción por el estilo la que sirva de unidad absoluta para medir los milenios y demostrar que los antepasados, o no supieron concebir la verdad, o no pudieron alcanzarla. Pero lo que realmente sucede es que esas épocas pretéritas no quisieron lo mismo que queremos nosotros. «Lo que importa en la vida es la vida, y no un resultado de la vida». Esta frase de Goethe debiera oponerse a todos los que intentan neciamente desentrañar el secreto de la forma histórica, suponiendo en ella implícito un *programa*.

Igual cuadro histórico pergeñan los historiadores de las artes o de las ciencias particulares, sin olvidar la economía nacional o la filosofía. Nos presentan *la* pintura desde los egipcios —o desde el hombre cavernario— hasta el impresionismo; *la* música, desde el cantor ciego Homero hasta Bayreuth; *el* orden social, desde las ciudades lacustres hasta el socialismo, y todo ello progresa en línea recta y sigue una tendencia que el propio historiador insinúa en el curso de ese progreso. Nadie concibe la posibilidad de que las artes tengan una vida circunscrita, adherida a un territorio y a una determinada especie de hombres, cuya expresión ellas sean; nadie comprende que todas esas historias de conjunto no son, en realidad, sino una adición extrínseca de múltiples fenómenos aislados, de artes peculiares que nada tienen entre sí de común sino el nombre y algo de la técnica manual.

Es bien sabido que todo organismo tiene su ritmo, su figura, su duración determinada, e igual sucede a todas las manifestaciones de su vida. Nadie supondrá que un roble centenario se halle ahora a punto de comenzar su evolución. Nadie creerá que un gusano, al que se ve crecer todos los días, vaya a seguir creciendo así un par de años más. Todo el mundo, en tales casos, posee con absoluta certeza el sentimiento de un *límite*, que es idéntico al sentimiento de las formas orgánicas. Pero cuando se trata de la historia de las grandes formas humanas, domina un optimismo ilimitadamente trivial respecto al futuro. Entonces enmudece toda experiencia histórica y orgánica y cada cual acierta a descubrir en el presente, cualquiera que sea, los síntomas o iniciaciones de un magnífico «progreso» lineal, no porque lo demuestre la ciencia, sino porque así lo desea él. Entonces se cuenta con posibilidades ilimitadas —nunca con un término natural—, y partiendo de la situación del momento, se bosqueja una ingenua construcción de lo que ha de seguir.

Pero «la humanidad» no tiene un fin, una idea, un plan; como no tiene fin ni plan la especie de las mariposas o de las orquídeas. «Humanidad» es un concepto zoológico o una palabra vana^[20]. Que desaparezca este fantasma del círculo de problemas referentes a la forma histórica, y se verán surgir con sorprendente abundancia las *verdaderas* formas. Hay aquí una insondable riqueza, profundidad y movilidad de lo viviente, que hasta ahora ha permanecido oculta bajo una frase vacía, un esquema seco, o unos «ideales» personales. En lugar de la monótona imagen de una historia universal en línea recta, que solo se mantiene porque cerramos los ojos ante el número abrumador de los hechos, veo yo el fenómeno de múltiples culturas poderosas, que florecen con vigor cósmico en el seno de una tierra madre, a la que

cada una de ellas está unida por todo el curso de su existencia. Cada una de esas culturas imprime a su materia, que es el hombre, su forma *propia*; cada una tiene su *propia* idea, sus *propias* pasiones, su *propia* vida, su querer, su sentir, su morir *propios*. Hay aquí colores, luces, movimientos, que ninguna contemplación intelectual ha descubierto aún. Hay culturas, pueblos, idiomas, verdades, dioses, paisajes, que son jóvenes y florecientes; otros que son ya viejos y decadentes; como hay robles, tallos, ramas, hojas, flores, que son viejos y otros que son jóvenes. Pero no hay «humanidad» vieja. Cada cultura posee sus propias posibilidades de expresión, que germinan, maduran, se marchitan y no reviven jamás. Hay muchas plásticas muy diferentes, muchas pinturas, muchas matemáticas, muchas físicas; cada una de ellas es, en su profunda esencia, totalmente distinta de las demás; cada una tiene su duración limitada; cada una está encerrada en sí misma, como cada especie vegetal tiene sus propias flores y sus propios frutos, su tipo de crecimiento y de decadencia. Esas culturas, seres vivos de orden superior, crecen en una sublime ausencia de todo fin y propósito, como flores en el campo. Pertenecen, cual plantas y animales, a la naturaleza viviente de Goethe, no a la naturaleza muerta de Newton. Yo veo en la historia universal la imagen de una eterna formación y deformación, de un maravilloso advenimiento y perecimiento de formas orgánicas. El historiador de oficio, en cambio, concibe la historia a la manera de una tenia que, incansablemente, va añadiendo época tras época.

Pero la combinación Edad Antigua-Edad Media-Edad Moderna ha agotado, finalmente, su eficacia. Era estrecha y mísera; sin embargo, fue la única concepción no enteramente desprovista de filosofía que poseíamos, y lo que literariamente se ha coordinado en forma de historia universal debe a esa concepción el resto que aún le queda de contenido filosófico. Pero el número de siglos que podían *a lo sumo* contenerse bajo tal esquema ha sido ya alcanzado hace tiempo. Con el rápido aumento del material histórico, sobre todo del que cae fuera de ese esquema, comienza la imagen tradicional a deshacerse en un caos que la vista no puede abarcar. Todo historiador que no esté completamente ciego sabe y siente esto; y para no naufragar por completo, mantiene vigente con gran esfuerzo el único esquema que conoce. La expresión «Edad Media»^[21], acuñada en 1667 por el profesor Horn, en Leyden, cubre hoy una masa informe de historia, que se halla en continuo aumento, y que se limita de modo puramente negativo, por aquello que no cabe, bajo ningún pretexto, en los otros dos conjuntos, ordenados tolerablemente al menos. Ejemplos de lo que digo son el tratamiento inseguro y la vacilante estimación de las historias de Persia, Arabia y Rusia. Pero sobre todo hay una circunstancia que no puede desconocerse por más tiempo, y es que esa supuesta historia del mundo se limita de hecho, en un principio, a la región del Mediterráneo oriental, y luego, a partir de las irrupciones germánicas, con un súbito traslado de la escena a la Europa occidental, queda reducida a unos sucesos importantes solo para nosotros y, en consecuencia, sobremanera aumentados de tamaño, siendo así que, en realidad, se trata de

acontecimientos meramente locales, indiferentes, por ejemplo, a la cultura árabe, que es la más próxima. Hegel había declarado con toda ingenuidad, que los pueblos que no tuvieran acomodo en su sistema de la historia los ignoraría. Esta fue simplemente la honrada declaración de sus premisas metódicas, sin las cuales ningún historiador llega nunca a su fin. Basándose en ellas cabe estimar y apreciar la disposición de todas las obras de historia. Hoy, en realidad, es pura cuestión de tacto científico el decidir cuál de los fenómenos históricos se toma *seriamente* en cuenta y cuál no. Ranke es un buen ejemplo de ello.

8

Pensamos hoy por partes del mundo. Los únicos que aún no han aprendido a hacerlo son nuestros filósofos e historiadores. ¿Qué pueden significar para nosotros esas ideas y perspectivas que se presentan con la pretensión de una validez universal y cuyo horizonte no excede en realidad los límites de la atmósfera ideológica del europeo occidental?

Véanse sobre este punto nuestros mejores libros. Cuando Platón habla de la humanidad, se refiere a los helenos, en oposición a los bárbaros. Corresponde ello perfectamente al estilo ahistórico del «antiguo» vivir y pensar, y dentro de esta suposición limitativa conduce a resultados que son exactos y significativos *para los griegos*. Pero cuando Kant filosofa sobre ideales éticos, por ejemplo, afirma la validez de sus proposiciones para los hombres de todas clases y tiempos. Y si no lo declara explícitamente es porque para él y sus lectores la cosa es harto evidente. En su estética no formula el principio del arte de Fidias o de Rembrandt, sino el de todo arte en general. Y, sin embargo, las formas del pensar que él determina como necesarias son las formas necesarias del pensar occidental exclusivamente. Con solo referirse a Aristóteles y considerar a cuán distintos resultados llega este filósofo, hubiera debido comprenderse que el pensador griego, al reflexionar acerca de sí mismo, es un espíritu no menos claro que el pensador alemán, aunque de diferente temple y disposición. Las categorías del pensamiento occidental son tan inaccesibles al pensamiento ruso como las del griego al nuestro. Una inteligencia verdadera, integral, de los términos antiguos, es para nosotros tan imposible como de los términos rusos^[22] e indios; y para el chino o el árabe moderno, cuyos intelectos son muy diferentes del nuestro, la filosofía de Bacon o de Kant tiene el valor de una simple curiosidad.

He aquí lo que le falta al pensador occidental y lo que no debiera faltarle *precisamente a él*: la comprensión de que sus conclusiones tienen un carácter *histórico-relativo*, de que no son sino la expresión *de un modo de ser singular y solo de él*. El pensador occidental ignora los necesarios límites en que se encierra la

validez de sus asertos; no sabe que sus «verdades incommovibles», sus «verdades eternas», son verdaderas solo para él y son eternas solo para su propia visión del mundo; no cree que sea su deber salir de ellas para considerar las otras que el hombre de otras culturas ha extraído de sí y afirmado con idéntica certeza. Pero esto justamente tendrá que hacerlo la filosofía del futuro si quiere preciarse de *integral*. Eso es lo que significa comprender el lenguaje de las formas históricas, del mundo *viviente*. Nada es aquí perdurable, nada universal. No se hable más de formas *del* pensamiento, del principio de *lo* trágico, del problema *del* Estado. La validez universal es siempre una conclusión falsa que verificamos extendiendo a los demás lo que solo para nosotros vale.

Y esta imagen nos aparecerá todavía más vacilante y sospechosa si volvemos la mirada hacia los pensadores modernos occidentales posteriores a Schopenhauer. En estos el centro de gravedad de los filosofemas se desplaza y se aleja de la abstracción sistemática para acercarse a la práctica ética; en el lugar del problema del conocimiento viene a situarse ahora el problema de la vida: voluntad de vida, de potencia, de acción. La consideración se dirige aquí, no ya a la abstracción ideal «hombre», como en Kant, sino al hombre real, al hombre tal como, en tiempos históricos y agrupado en pueblos primitivos o en núcleos de cultura, habita la superficie de la tierra. Y resulta altamente ridículo que en este punto siga determinándose la forma de los conceptos supremos por el esquema Edad Antigua-Edad Media-Edad Moderna y la limitación local consiguiente a este esquema. Tal es, sin embargo, el caso.

Contemplemos el horizonte histórico de Nietzsche. Sus conceptos de decadencia, de nihilismo, de transmutación de los valores, están fundados en la entraña de la civilización occidental y poseen un valor decisivo para el análisis de esta civilización. Mas ¿cuál fue la base sobre la que Nietzsche se apoyó para formularlos? Los romanos y los griegos, el Renacimiento y la actualidad europea, una mirada rauda, de soslayo, sobre la filosofía india —mal interpretada—; en suma: la Edad Antigua, la Edad Media, la Edad Moderna. Nietzsche, en puridad, no se ha salido de este marco. Y otro tanto les sucede a los demás pensadores de su época.

¿En qué relación se encuentra su concepto de lo dionisiaco... con la vida interna del civilizadísimo chino, en la época de Confucio, o del americano moderno? ¿Qué significa el tipo del superhombre... para el mundo del Islam? Los conceptos de naturaleza y espíritu, paganismo y cristianismo, antigüedad y modernidad, concebidos como antítesis de las formas, ¿qué sentido pueden tener en el alma del indio y del ruso? ¿Qué tiene que ver Tolstoi —quien en lo más profundo de su humanidad rechazó todo el universo ideológico de Occidente como cosa extraña y lejana— con la «Edad Media», con Dante, con Lutero? ¿Qué tiene que ver un japonés con Parsifal y Zaratustra? ¿Qué un indio con Sófocles? Y el mundo de los pensamientos de Schopenhauer, de Comte, de Feuerbach, de Hebbel, de Strindberg, ¿es acaso más extenso? ¿No es su psicología, pese a todas sus aspiraciones cósmicas,

de pura cepa y significación occidental? Los problemas de la mujer, planteados por Ibsen con la pretensión asimismo de fijar sobre ellos el interés de la «humanidad» entera, ¡qué efectos tan cómicos no nos producirían si en lugar de la famosa Nora — que vive en una gran ciudad de la Europa occidental, que se mueve en el limitado horizonte de una casa de 2.000 a 6.000 marcos anuales, y que ha recibido una educación burguesa y protestante— pusiéramos, por ejemplo, la mujer de César, madame de Sévigné, una japonesa o una aldeana del Tirol! Y es que el mismo Ibsen ve las cosas con la perspectiva de la clase media de ayer y de hoy en las grandes urbes europeas. Sus conflictos, cuyas premisas psicológicas proceden poco más o menos de 1850, y acaso no valgan ya en 1950, no son los del gran mundo, ni los de la masa inferior, y no hay que decir los de las ciudades habitadas por no europeos.

Todos esos valores son episódicos y locales, limitados casi siempre a la inteligencia momentánea de las grandes urbes de tipo occidental; no son, ni mucho menos, históricouniversales, eternos. Y si todavía aparecen esencialísimos a las generaciones de Ibsen y de Nietzsche, es porque, en realidad, estas generaciones desconocen el sentido de la expresión «historia universal» —que no es una selección, sino una totalidad—, puesto que subordinan los factores ajenos al interés propio, moderno, rebajándolos o desconociéndolos. Y así ha acontecido, efectivamente, en grado sumo. Todo lo que el Occidente ha dicho y pensado hasta ahora sobre los problemas del tiempo, del espacio, del movimiento, del número, de la voluntad, del matrimonio, de la propiedad, de la tragedia, de la ciencia, tiene un indeleble matiz de estrechez e inseguridad, que procede de que se ha procurado ante todo encontrar la solución de los problemas, sin comprender que a múltiples interrogadores corresponden contestaciones múltiples, que una pregunta filosófica no es más que el deseo encubierto de recibir determinada respuesta, ya incluso en la pregunta misma, que nunca pueden concebirse como bastante efímeros los grandes problemas de una época y que, por lo tanto, es preciso elegir un grupo de *soluciones históricamente condicionadas*, cuya *visión panorámica* —prescindiendo de todas las convicciones propias— será la que nos descubra los últimos secretos. Para el pensador —el legítimo pensador— ningún punto de vista es absolutamente verdadero o falso. Frente a problemas tan difíciles como el del tiempo o el del matrimonio no basta consultar la experiencia personal, la voz íntima, la razón, la opinión de los antecesores o de los contemporáneos. Por este camino se llegará, sin duda, a conocer lo que es verdadero para uno mismo o para la época en que uno vive. Pero esto no es todo. Las manifestaciones de otras culturas hablan otra lengua. A distintos hombres, distintas verdades. Y para el pensador todas son válidas o no lo es ninguna.

¿Se comprende ahora de qué amplificaciones y ahondamientos es capaz la crítica del universo usada hasta ahora en Occidente, y cuántas cosas pueden incluirse, en el círculo de la investigación, rebasando el mísero relativismo de Nietzsche y su generación? ¡Cuánta finura en el sentimiento de la forma, qué grado de psicología, qué renuncia e independencia de los intereses prácticos, qué ilimitación del horizonte

habrá de conseguirse antes de poder decir que se ha entendido lo que es la historia universal, *el universo como historia*!

9

Frente a todo eso, frente a las formas caprichosas, estrechas, externas, dictadas por el propio interés e impuestas a la historia, coloco yo la figura natural, «copernicana», del suceder universal, la que está profundamente impresa en lo más hondo, y no se manifiesta sino a los que miran la historia libres de todo prejuicio.

Recuérdese a Goethe. Lo que Goethe llamó la *naturaleza viviente*, eso es lo que yo aquí llamo la historia universal, en el más amplio sentido: *el universo como historia*. Goethe, que, como artista, dio formas a la vida, a la evolución de sus figuras, al devenir y no a lo ya hecho, y así lo demuestran *Wilhelm Meister* y *Poesía y realidad*, odiaba la matemática. Percibía la oposición entre el mundo como mecanismo y el mundo como organismo, entre la naturaleza muerta y la naturaleza viva, entre la ley y la forma. Cada línea de las que escribió como naturalista iba encaminada a ponernos ante los ojos la figura de lo que deviene, «forma esencial que viviendo se desenvuelve». Sentimientos, intuiciones, comparaciones, inmediata certeza, exacta fantasía sensible, tales eran los medios con que se acercaba al misterio de las inquietas apariencias. *Tales son precisamente los medios de la investigación histórica en general*. No hay otros. Esa *divina* mirada es la que le empuja a decir la noche de la batalla de Valmy, en el campamento: «A partir de hoy comienza una nueva época de la historia universal; podéis decir que lo habéis presenciado». Ningún general, ningún diplomático y, por supuesto, ningún filósofo, ha sentido tan inmediatamente el hacerse mismo de la historia. Este es el juicio más profundo que se ha pronunciado nunca sobre un gran hecho histórico, en el momento mismo de verificarse.

Y así como Goethe perseguía la evolución de la forma vegetal partiendo de la hoja, buscaba el origen y nacimiento del tipo vertebrado, inquiría la génesis de las capas geológicas —*el sino de la naturaleza, no su causalidad*—, así también hemos de desenvolver nosotros aquí el lenguaje de las formas que nos habla de la historia humana, su estructura periódica, el hálito de la historia, partiendo de la muchedumbre de particularidades perceptibles.

Con razón se ha contado al hombre entre los organismos de la superficie terrestre. Su estructura corporal, sus funciones naturales, todo su aspecto sensible, pertenecen a una unidad más amplia. Solo aquí se hace una excepción, a pesar de la afinidad profundamente sentida entre el sino de las plantas y el sino del hombre, tema eterno de toda lírica, y a pesar de la semejanza de la historia humana con la de cualquier otro grupo de seres vivos de orden superior, tema de innumerables cuentos, leyendas y

fábulas. Compárense, pues, unos y otros organismos, dejando que el mundo de las culturas humanas actúe puro y hondo sobre la imaginación, sin forzarlo a acomodarse en un esquema prefijado; considérense las palabras «juventud», «crecimiento», «florecimiento», «decadencia», que han sido hasta ahora, y hoy más que nunca, la expresión de estimaciones subjetivas e intereses personalísimos de índole social, moral y estética; considérense, digo, esas palabras como designaciones objetivas de estados orgánicos; colóquese la cultura «antigua», como fenómeno cerrado en sí mismo, como cuerpo y expresión del alma «antigua», junto a la cultura egipcia, a la cultura india, a la babilónica, a la china, a la occidental, y búsquese lo típico en los mudables destinos de estos grandes individuos, lo necesario en el indomable tropel de las contingencias, y a la postre se verá abrirse ante nosotros mismos el cuadro de la historia universal; cuadro natural para nosotros, pero solo para nosotros.

10

Pero, volviendo a nuestro tema estricto, intentemos desde este punto de vista determinar morfológicamente la estructura de la época actual, ante todo entre los años 1800 y 2000. Tenemos que fijar el momento de esta época en el conjunto de la cultura occidental; tenemos que definir su sentido como período biográfico, que debe hallarse necesariamente, bajo una u otra forma, en toda cultura, y desentrañar la significación orgánica y simbólica de los complejos morfológicos de carácter político, artístico, espiritual, social, que le son propios.

Desde luego resalta la identidad entre este período y el helenismo; particularmente la identidad entre el actual momento culminante de este período — señalado por la guerra mundial— y el tránsito de la época helenística a la romana. El *romanismo*, con su estricto sentido de los hechos, desprovisto de genio, bárbaro, disciplinado, práctico, protestante, *prusiano*, nos dará siempre la clave —ya que estamos atentos a las comparaciones— para comprender nuestro propio futuro. *¡Griegos y romanos! Así, efectivamente, se diferencia el sino que ya se ha cumplido para nosotros y el sino que va a cumplirse ahora.* En la «Antigüedad» hubiera podido, hubiera debido hallarse ya hace tiempo una evolución enteramente pareja a la de nuestra propia cultura occidental; esa evolución es diferente en los detalles superficiales, pero idéntica por el impulso íntimo, que conduce el gran organismo a su acabamiento. Habríamos entonces encontrado en la Antigüedad un constante *álgter ego* comparable, rasgo por rasgo, con nuestra propia realidad, desde la guerra de Troya y las Cruzadas, desde Homero y los Nibelungos, pasando por el dórico y el gótico, el movimiento dionisiaco y el Renacimiento, Policleto y Sebastián Bach, Atenas y París, Aristóteles y Kant, Alejandro y Napoleón, hasta el predominio de la gran ciudad moderna y el imperialismo de ambas culturas.

Mas para esto era condición previa la justa interpretación de la historia antigua. ¡Y con qué parcialidad, con qué superficialidad, con qué ligereza y estrechez de miras se ha hecho siempre esa interpretación! Porque nos sentíamos demasiado emparentados con los «antiguos» hemos arreglado el problema a nuestra comodidad. La semejanza *superficial* es el escollo en que naufraga la ciencia de la Antigüedad cuando cesa de ordenar y determinar sus hallazgos —tarea en la que es maestra— y pasa a interpretar el espíritu que los anima. El eterno prejuicio, que debiéramos al cabo desechar, consiste en creer que la Antigüedad nos es íntimamente próxima porque hemos sido o pretendemos ser sus discípulos y sucesores, cuando en realidad solo somos sus adoradores. La labor toda que el siglo XIX ha realizado en la filosofía de la religión, en la historia del arte, en la crítica social, era muy necesaria, y ha servido de mucho, no para enseñarnos a comprender los dramas de Esquilo, las teorías de Platón, Apolo y Dioniso, el Estado ateniense, el cesarismo —que estamos muy lejos de comprender—, sino para hacernos sentir, por fin, lo extraño y lejano que nos es todo eso, más extraño quizá que los dioses mexicanos y la arquitectura india.

Nuestras opiniones sobre la cultura grecorromana han oscilado siempre entre dos extremos, y siempre, por supuesto, bajo una perspectiva dominada, cualquiera que fuese el «punto de vista», por el esquema Edad Antigua-Media-Moderna. Los unos, hombres de vida pública, economistas, políticos, juristas, encuentran que la «humanidad actual» se halla en lúcido progreso; la valoran altamente y con ella miden todo lo anterior. No hay ningún partido moderno cuyas doctrinas no hayan servido de criterio para «valorar» a Cleón, a Mario, a Temístocles, a Catilina y a los Gracos. Los otros, en cambio, artistas, poetas, filólogos y filósofos, no se sienten a gusto en el presente; buscan en el pasado un punto de referencia absoluto, desde el cual condenan el hoy con igual dogmatismo. Aquellos consideran a los griegos como un «todavía no»; estos consideran a los modernos como un «ya no»; ambos, empero, están sugestionados por una misma imagen histórica que enlaza las dos edades en una línea recta.

En esta oposición se encarnan las dos almas de Fausto. El peligro de la una es la superficialidad inteligente. De todo lo que fue la cultura antigua, del brillante fulgor del alma antigua, no quedan, a la postre, entre sus manos, sino «hechos» sociales, económicos, jurídicos, políticos, filológicos. Todo lo demás adquiere el carácter de «consecuencias secundarias», «reflejos», «fenómenos concomitantes». En sus libros no se percibe el menor rastro de aquella mítica gravedad que acompaña a los coros de Esquilo, de aquella colosal fuerza telúrica que anima a la plástica arcaica, a la columna dórica; de aquel fuego que arde en el culto apolíneo; de aquella profundidad que aún manifiesta el mismo culto romano de los césares. Los otros, en cambio, románticos rezagados, como los tres profesores de Basilea, Bachofen, Burckhardt y Nietzsche, sucumben al peligro de toda ideología. Se pierden en las regiones nebulosas de una Antigüedad que no es sino la imagen de su propia sensibilidad regulada por la filología. Se entregan a los restos de la literatura antigua, único

testimonio que les parece suficientemente prócer, aunque no ha habido cultura más imperfectamente representada por sus grandes escritores que la cultura de los antiguos^[23].

Aquellos se apoyan principalmente en el material prosaico; documentos jurídicos, inscripciones y monedas, que Burckhardt y Nietzsche habían despreciado, exponiéndose por ello a graves errores; subordinan a estos materiales la literatura, manifestando así su sentido muchas veces mínimo de la verdad y de la realidad. Sucedió, pues, que no se tomaron en serio unos a otros, a causa del fundamento mismo sobre el que se asentaba su crítica. Que yo sepa, no han sentido Nietzsche y Mommsen la menor estimación mutua.

Pero ninguno de los dos grupos llegó a la altura desde la cual esta oposición se disipa. Y, sin embargo, hubiera sido posible llegar a ella. Es esta la venganza que toma el principio de causalidad, por haber sido trasladado ilícitamente de la física a la historia. Se estableció un pragmatismo superficial, copia de la concepción física del mundo, que lejos de esclarecer, encubre y confunde el lenguaje de las formas históricas, distinto totalmente del de la naturaleza. Para someter la masa de los materiales históricos a una concepción ordenada y profunda, no se encontró nada mejor que destacar como lo primario, como la causa, cierto conjunto de fenómenos, y tratar luego como lo secundario, como consecuencias o efectos, los demás fenómenos. No solo los prácticos, sino también los románticos han acudido a este medio, porque la historia seguía ocultando su lógica *propia* a las miradas miopes, y además porque apremiaba harto la exigencia de fijar una necesidad inmanente, cuya presencia *se sentía* sin poderla definir. Era, pues, inevitable aquel recurso, so pena de volver, como Schopenhauer, la espalda a la historia, haciendo una mueca de mal humor.

11

Podemos decir sin más que hay dos modos de ver la Antigüedad: uno materialista y otro ideológico. El materialista explica el descenso de un platillo de la balanza por la subida del otro. Demuestra que siempre acaece así, sin excepción alguna, y la prueba, a no dudarlo, es decisiva. He aquí, pues, causas y efectos, y las causas están representadas evidentemente por los fenómenos sociales y sexuales o, a lo sumo, los puramente políticos; los efectos son los hechos religiosos, espirituales, artísticos, si es que para estos admite el materialista la denominación de hechos. Los ideólogos demuestran, en cambio, que la subida de uno de los platillos es consecuencia del descenso del otro, y lo demuestran con igual exactitud. Penetran en los cultos, misterios y usos; escudriñan el secreto de los versos y de las líneas. La vida diaria, con su trivialidad, la consideran como una consecuencia dolorosa de la imperfección

terrestre, y no le conceden sino escasamente una mirada de soslayo. Cada una de las partes, pues, señalando insistentemente al nexo causal, demuestra que la contraria no percibe, o no quiere percibir, la verdadera relación entre las cosas, y terminan todos tachándose mutuamente de ciegos, ligeros, tontos, absurdos, frívolos, extravagantes y filisteos. El ideólogo se indigna cuando ve que alguien toma en serio los problemas económicos de Grecia, y que habla, por ejemplo, no de las sentencias profundas del oráculo delfico, sino de las amplias operaciones financieras que los sacerdotes de Delfos realizaban con las sumas que tenían en depósito. El político, a su vez, se sonríe suavemente del infeliz que despilfarra su entusiasmo en el estudio de las fórmulas sagradas y el ornamento de los áticos efebos, en vez de escribir acerca de la lucha de clases en la Antigüedad un libro bien repleto de copiosas fórmulas modernas.

Uno de estos tipos está ya preformado en Petrarca. Petrarca ha creado Florencia, y Weimar el concepto del Renacimiento y el clasicismo occidental. El otro tipo aparece a mediados del siglo XVII, al iniciarse una política «civilizada»^[24], una política económica de gran ciudad; por lo tanto, antes que en otra parte, en Inglaterra (Grote). En el fondo se enfrentan aquí la concepción del hombre culto y la del hombre civilizado; oposición demasiado profunda, demasiado humana para que deje advertir la inferioridad de *ambos* puntos de vista y mucho menos la posibilidad de superarlos.

También el materialismo procede en este punto con sesgo idealista. También él, sin saberlo ni quererlo, ha subordinado sus concepciones a sus íntimos deseos. En realidad, nuestros mejores ingenios, sin excepción, se han inclinado llenos de respeto ante la imagen de la Antigüedad, y en este único caso han renunciado al uso habitual de una crítica sin límites. El análisis de la Antigüedad ha sido siempre oscurecido por cierta tímida contención. No hay en toda la historia otro ejemplo de culto tan entusiasta, tributado por una cultura a la memoria de otra cultura. Cuando enlazamos idealmente la Antigüedad y la Edad Moderna por medio de una «Edad Media», que ocupa un milenio de mal apreciada, casi despreciada historia, no hacemos sino expresar esa involuntaria devoción. Nosotros, europeos occidentales, hemos sacrificado a los «antiguos» la pureza e independencia de nuestro arte, no atreviéndonos a crear nada sin antes alzar la vista hacia el augusto «modelo». En nuestra imagen de los griegos y de los romanos hemos *proyectado* siempre lo que en lo más profundo de nuestra alma anhelábamos o esperábamos alcanzar. Llegará un día en que algún agudo psicólogo nos refiera la historia de nuestra más fatal ilusión, la historia de lo que en cada momento íbamos reverenciando como «antiguo». Pocos problemas habrá más instructivos para el conocimiento íntimo del alma occidental, desde el emperador Otón III hasta Nietzsche, primera y última víctimas del Sur.

En su *Viaje a Italia* habla Goethe con entusiasmo de las construcciones de Palladio, cuyo helado academismo nos deja hoy bastante escépticos. Ve luego Pompeya, y habla con franco descontento de la impresión «extraña, casi desagradable», que allí recibió. Lo que dice de los templos de Pesto y Segesta, obras

maestras del arte helénico, es vacilante y de poca sustancia. Se advierte bien que no ha reconocido la Antigüedad, al verla ahora corporalmente, en toda su fuerza. Y otro tanto les ha sucedido a los demás. No han querido ver muchos de los aspectos antiguos, y así han conseguido salvar la imagen íntima que se habían formado de la Antigüedad. Su «Antigüedad» ha sido, pues, el horizonte de un ideal vital que ellos mismos han creado y alimentado con su sangre, un vaso donde han vertido su propio sentimiento del mundo, un fantasma, un ídolo. En las celdas de los pensadores, en las tertulias de los poetas, entusiasman las crudas descripciones que hace Aristófanes de la vida en las grandes ciudades antiguas; producen admiración Juvenal y Petronio, la suciedad y la plebe del sur, el ruido y la violencia, los mancebos y las Frinés, el culto del falo y las orgías de los césares. Sin embargo, ante esos mismos aspectos de la realidad, en nuestras urbes actuales pasamos de largo profiriendo lamentos y tapándonos las narices. «En las ciudades es malo vivir: hay demasiados rijosos». Así habló Zaratustra. Enaltecen la ciudadanía de los romanos y desprecian a quienes hoy no evitan todo contacto con los negocios públicos. Hay una clase de hombres, versados en estas cosas, para quienes la diferencia entre la toga y la levita, el circo bizantino y la pista inglesa de deportes, las antiguas vías de los Alpes y el ferrocarril transcontinental, las trieras y los vapores, las lanzas romanas y las bayonetas prusianas, el canal de Suez, hecho por un faraón, y el mismo canal hecho por un ingeniero moderno, posee tal fuerza de magia, que les nubla la vista y les impide sin remisión mirar libremente las cosas. No admitirían la máquina de vapor como símbolo de pasión humana y expresión de energía vital, a menos que la hubiese inventado Hierón de Alejandría. Consideran que es una blasfemia hablar de la calefacción central y teneduría de libros en Roma, en vez de hablar del culto de la Gran Madre en Pesinonte.

Los otros, en cambio, no ven *más que eso*. Se figuran que agotan la esencia de esa cultura, tan extraña para nosotros, tratando a los griegos, sin más, como si fueran sus iguales. Al sacar conclusiones psicológicas se mueven en un sistema de identidades que no tiene el menor contacto con el *alma* antigua. No sospechan que las palabras «república», «libertad», «propiedad», designan allá y acá cosas que no poseen el más leve parentesco entre sí. Se burlan de los historiadores de la época de Goethe porque manifiestan sus ideales políticos al escribir la historia de la Antigüedad, expresando en los nombres de Licurgo, Bruto, Catón, Cicerón, Augusto, y en la condenación o absolución de estos personajes, su propio programa o su personal misticismo; mas los mismos que así se burlan no son capaces de escribir un capítulo sin que se conozca en seguida a qué partido pertenece el periódico que leen por las mañanas.

Pero lo mismo da contemplar el pasado con los ojos de don Quijote que con los de Sancho. Ninguno de los dos caminos conduce a buena meta. A la postre, cada cual se ha permitido poner en el primer plano aquel trocito de Antigüedad que casualmente concuerda mejor con las intenciones propias; Nietzsche, la Atenas presocrática; los economistas, el período helenístico; los políticos, la Roma

republicana; los poetas, el imperio.

Ni los fenómenos religiosos o artísticos son más originales y primarios que los sociales y económicos, ni viceversa. Para quien haya logrado conquistar en este punto la absoluta libertad de la contemplación; para quien se sitúe más allá de *todo* interés personal, sea cual fuere, no hay, entre los distintos fenómenos, subordinación, ni prioridad, ni causa, ni efecto, ni diferencia de valor o de importancia. Lo que al fenómeno particular le confiere rango es simplemente la mayor o menor pureza y energía del lenguaje formal que nos habla, la mayor o menor potencia de su simbolismo, sin que debamos tener en cuenta para nada bondad y maldad, superioridad o vileza, utilidad o idealidad.

12

La decadencia de Occidente, considerada así, significa nada menos que el *problema de la civilización*. Nos hallamos frente a una de las cuestiones fundamentales de toda historia. ¿Qué es «civilización», concebida como secuencia lógica, como plenitud y término de una «cultura»?

Porque cada «cultura» tiene su «civilización» *propia*. Por primera vez se toman aquí estas dos palabras —que hasta ahora designaban una vaga distinción ética de índole personal— en un sentido periódico, como expresiones de una *orgánica sucesión* estricta y necesaria. La «civilización» es el inevitable *sino* de toda «cultura». Hemos subido a la cima desde donde se hacen solubles los últimos y más difíciles problemas de la morfología histórica. «Civilización» es el *extremo* y más *artificial* estado a que puede llegar una especie superior de hombres. Es un remate; subsigue a la acción creadora como lo ya creado, lo ya hecho, a la vida como la muerte, a la evolución como el anquilosamiento, al campo y a la infancia de las almas —que se manifiesta, por ejemplo, en el dórico y en el gótico— como la decrepitud espiritual y la urbe mundial, petrificada y petrificante. Es un *final* irrevocable, al que se llega siempre de nuevo, con íntima necesidad.

Solo así puede comprenderse a los romanos en cuanto sucesores de los griegos. Solo así se coloca la última etapa de la Antigüedad bajo una luz que revela sus más hondos secretos. Pues ¿qué significa —lo que solo con palabras vanas cabría negar— que los romanos hayan sido bárbaros, bárbaros que no preceden a una época de gran crecimiento, sino que, al contrario, la terminan? Sin alma, sin filosofía, sin arte, animales hasta la brutalidad, sin escrúpulos, pendientes del éxito material, se hallan situados los romanos entre la cultura helénica y la nada. Su imaginación, enderezada exclusivamente a lo práctico —poseían un derecho sacro que regulaba las relaciones entre dioses y hombres como si fueran personas privadas y no tuvieron nunca mitos—, es una facultad que en Atenas no se encuentra. Los griegos tienen alma; los

romanos, intelecto. Así se diferencian la «cultura» y la «civilización». Y esto no vale solo para la «Antigüedad». Una y otra vez, en la historia, se presenta ese mismo tipo de hombres de espíritu fuerte, completamente ametafísico. En sus manos está el destino espiritual y material de toda época postrimera. Ellos son los que han llevado a cabo el imperialismo babilónico, egipcio, indio, chino, romano. En tales períodos se desarrollan el budismo, el estoicismo, el socialismo, emociones definitivas que pueden, por última vez, captar y transformar en toda su sustancia una humanidad mortecina y decadente. La civilización *pura*, como proceso histórico, consiste en una gradual *disolución* de formas ya muertas, de formas que se han tornado inorgánicas.

El tránsito de la «cultura» a la «civilización» se lleva a cabo, en la Antigüedad, hacia el siglo IV; en el Occidente, hacia el XIX. A partir de estos momentos, las grandes decisiones espirituales no se toman ya «en el mundo entero», como sucedía en tiempos del movimiento órfico y de la Reforma, en que no había una sola aldea que no tuviese su importancia. Ahora tómanse esas decisiones en tres o cuatro grandes urbes que han absorbido el jugo todo de la historia, y frente a las cuales el territorio restante de la cultura queda rebajado al rango de «provincia»; la cual, por su parte, no tiene ya otra misión que alimentar a las grandes urbes con sus restos de humanidad superior. ¡*Ciudad mundial y provincial*^[25]!. Estos dos conceptos fundamentales de toda civilización plantean ahora para la historia un nuevo problema de forma. Estamos viviéndolo justamente los hombres de hoy, sin haberlo comprendido, ni siquiera de lejos, en todo su alcance. En lugar de un mundo tenemos una *ciudad*, un *punto*, en donde se compendia la vida de extensos países, que mientras tanto se marchitan. En lugar de un pueblo lleno de formas, creciendo con la tierra misma, tenemos un nuevo nómada, un parásito, el habitante de la gran urbe, hombre puramente atendido a los hechos, hombre sin tradición, que se presenta en masas informes y fluctuantes; hombre sin religión, inteligente, improductivo, imbuido de una profunda aversión a la vida agrícola —y su forma superior, la nobleza rural—, hombre que representa un paso gigantesco hacia lo inorgánico, hacia el fin. ¿Qué significa esto? Francia e Inglaterra han franqueado ya ese paso; Alemania está franqueándolo. A Siracusa, Atenas, Alejandría, siguió Roma. A Madrid, París, Londres, sigue Berlín. Transformarse en provincia, tal es el sino de los territorios que no radican en el círculo irradiante de esas ciudades: «antiguamente» fueron Creta y Macedonia, y hoy el norte de Escandinavia^[26].

Antaño se desarrolló la lucha por la concepción ideal de la época, en una esfera de problemas universales, impregnados de temas metafísicos, litúrgicos o dogmáticos, y esa lucha fue entre el espíritu telúrico de los aldeanos —nobleza y clase sacerdotal— y el espíritu «mundano» y patricio de las viejas, pequeñas y famosas ciudades de la primitiva época dórica y gótica. Tales fueron las luchas por la religión de Dioniso —por ejemplo, bajo el tirano Clístenes, de Sicione^[27]— y por la Reforma en las ciudades imperiales alemanas y en las guerras de los hugonotes. Pero así como esas ciudades por fin dominaron el campo —ya Parménides y Descartes

representan una conciencia puramente ciudadana—, de igual manera la urbe las domina a ellas. Tal es el proceso espiritual de todas las postrimerías, la jónica y la barroca. Hoy, como en la época del helenismo, en cuyo umbral se halla la fundación de Alejandría, gran urbe artificial, es decir, ajena al campo, se han transformado esas ciudades de cultura —Florencia, Nuremberg, Salamanca, Brujas, Praga— en ciudades provincianas que actúan en una desesperada oposición intelectual frente al espíritu de la gran urbe. La urbe mundial significa el cosmopolitismo ocupando el puesto del «terruño^[28]», el sentido frío de los hechos sustituyendo a la veneración de lo tradicional; significa la irreligión científica como petrificación de la anterior religión del alma, «sociedades» en lugar del Estado, los derechos naturales en lugar de los adquiridos. El *dinero* como factor abstracto inorgánico, desprovisto de toda relación con el sentido del campo fructífero y con los valores de una originaria economía de la vida, esto es lo que ya los romanos tienen antes que los griegos y sobre los griegos. A partir de este momento, una concepción distinguida y elegante del mundo es también *cuestión de dinero*. No el estoicismo griego de Crisipo, pero sí el romano de Catón y Séneca presupone como fundamento una fortuna^[29]; no los sentimientos eticosociales del siglo XVIII, pero sí los del siglo XX son, sin duda alguna —si han de traducirse en hechos que excedan los límites de una agitación profesional y lucrativa—, cosas de millonarios. En la urbe mundial no vive un pueblo, sino una masa. La incompreensión de toda tradición que, al ser atacada, arrastra en su ruina a la cultura misma —nobleza, iglesia, privilegios, dinastía, convenciones artísticas, límites científicos de la posibilidad del conocimiento—, la inteligencia aguda y fría, muy superior a la prudencia aldeana, el naturalismo de sentido novísimo que saltando por encima de Sócrates y Rousseau va a enlazarse, en lo que toca a lo sexual y social, con los instintos y estados más primitivos, el *panem et circenses* que se manifiesta de nuevo hoy en los concursos de boxeo y en la pista de deportes, todo eso caracteriza bien, frente a la cultura definitivamente conclusa, frente a la provincia, una forma nueva, postrera y sin porvenir, pero inevitable, de la existencia humana.

Esto es lo que hay que ver —no con los ojos del partidista, del ideólogo, del moralista que se acomoda a su tiempo; no desde el ángulo de un «punto de vista» particular, sino desde la altura intemporal en donde la mirada domina el mundo de las formas históricas repartido por miles de años— si se quiere comprender realmente la gran crisis de la época actual.

Símbolo de primer orden es para mí el hecho de que en Roma, donde por el año 60 a. C. fue el triunviro Craso el primer especulador de solares, aquel pueblo romano, que ostentaba sus iniciales ilustres en todas las inscripciones; aquel pueblo romano ante el cual temblaban en lejanas tierras los galos, los griegos, los partos, los sirios; aquel pueblo romano vivía en una miseria espantosa, hacinado en edificios enormes, de muchos pisos, contruidos en barrios lóbregos^[30] y escuchaba con indiferencia o con una especie de interés deportivo las noticias de los éxitos militares y de las conquistas.

Al mismo rango simbólico pertenece el hecho de que muchas grandes familias de la nobleza primitiva, descendientes de los que vencieron a los celtas, a los samnitas, a Aníbal, no habiendo tomado parte en la orgía de las especulaciones, hubieron de vender sus casas solariegas y trasladarse a míseros cuartos de alquiler. Mientras a lo largo de la vía Apia se alzaban los mausoleos, aún hoy admirados, de los grandes financieros romanos, los cadáveres del pueblo, juntos con cuerpos de animales y basura de la ciudad, iban amontonándose en horribles escombreras, hasta que durante el reinado de Augusto, para evitar las epidemias, se limpió y aplanó el lugar, donde luego Mecenas construyó sus famosos jardines. En la despoblada Atenas, que vivía de los turistas y de las fundaciones de extranjeros opulentos —como el rey Herodes de Judea—, se enseñaba a la plebe viajera de los nuevos ricos romanos las obras del siglo de Pericles, de las cuales entendía el ricachón romano tan poco como los americanos que visitan hoy la capilla Sixtina entienden de Miguel Ángel. Ya entonces todas las obras de arte habían sido sustraídas o compradas a precios fabulosos, a precios de moda, levantándose, en cambio, colosales y presuntuosos edificios romanos, junto a las profundas y humildes obras del tiempo pasado. En tales cosas, que el historiador no debe ni aplaudir ni censurar, sino estudiar morfológicamente, se expresa clarísima una *idea* para quien ha aprendido a mirar y a ver.

En efecto, habrá de evidenciarse que, a partir de este momento, todos los grandes conflictos de la filosofía, de la política, del arte, del saber, del sentimiento, se hallan dominados por la mencionada oposición. ¿Qué es la política civilizada de mañana en oposición a la culta de ayer? En la Antigüedad, retórica; en el Occidente, periodismo; ambos al servicio de esa abstracción que representa el poder de la civilización: el *dinero*^[31]. Su espíritu es el que penetra, sin ser notado, en las formas históricas de la existencia popular, muchas veces sin alterarlas ni descomponerlas en lo más mínimo. El mecanismo del Estado romano, desde Escipión el Africano hasta Augusto, permaneció mucho más estacionario de lo que generalmente se cree. Pero los grandes partidos son solo en apariencia el centro de las acciones decisivas. Lo decide todo un pequeño número de cerebros superiores, cuyos nombres en este momento no son acaso los más conocidos, mientras que la gran masa de los políticos de segunda fila: retores y tribunos, abogados y periodistas, mantiene una selección para los horizontes provincianos y, hacia abajo, la ilusión de que el pueblo se determina a sí mismo. ¿Y el arte? ¿Y la filosofía? Los ideales de la época de Platón y de Kant valían para una humanidad superior. Pero los ideales del helenismo y de la época actual solo existen para el habitante de la gran urbe. El socialismo y el darwinismo, próximos parientes por su origen, con sus fórmulas de lucha por la vida y de selección, tan contrarias a Goethe; los problemas femeninos y matrimoniales —también afines entre sí— que se encuentran en Ibsen, Strindberg y Shaw; las tendencias impresionistas de una sensibilidad anárquica; el montón de los modernos anhelos, excitaciones, dolores, expresados en la lírica de Baudelaire y en la música de Wagner, todo esto es inexistente para el sentimiento del hombre de la aldea y, en general, de la naturaleza;

todo ello es patrimonio exclusivo del hombre cerebral de las grandes urbes. Cuanto más pequeña sea una ciudad, menos sentido tiene para ella el ocuparse de esa música y de esa pintura. A la cultura corresponde la gimnasia, el torneo, el certamen agonal; a la civilización, el deporte. He aquí la diferencia entre la palestra griega y el circo romano^[32]. El arte mismo se convierte en deporte —no otra cosa es *l'art pour l'art*— ante un público inteligente de aficionados y compradores, ya se trate de dominar masas instrumentales absurdas, ya de vencer dificultades armónicas o de resolver un problema de colorido. Surge una nueva filosofía de los hechos que para las especulaciones metafísicas tiene solo una sonrisa; una nueva literatura que para el intelecto, el gusto y los nervios de los habitantes de las grandes urbes es una necesidad y, en cambio, para el provinciano resulta incomprensible y odiosa. Ni la poesía alejandrina ni la pintura al aire libre le importan nada al «pueblo». El tránsito se caracteriza, entonces como hoy, por una serie de escándalos que solo en estas épocas pueden darse. La indignación de los atenienses contra Eurípides y contra la técnica revolucionaria de la pintura, por ejemplo, de Apolodoro, se repite en la oposición a Wagner, a Manet, a Ibsen y a Nietzsche.

Puede comprenderse a los griegos sin hablar de su economía. Pero a los romanos solo por su economía cabe entenderlos. La última vez que se peleó por una idea fue en Queronea y en Leipzig. En la primera guerra púnica y en Sedán no pueden ya desconocerse los elementos económicos. Los romanos, con su energía práctica, fueron los primeros en dar al trabajo de los esclavos ese estilo gigantesco que para muchos determina el tipo de la economía, del derecho y de la vida antiguos, y que en todo caso rebaja notablemente la dignidad interior del trabajo libre asalariado. Han sido los pueblos germánicos, no los románicos, los primeros que en la Europa occidental han sacado de la máquina de vapor una industria grande que cambia el aspecto de las comarcas. Adviertan cómo estos dos fenómenos, hondamente simbólicos, se relacionan con el estoicismo y el socialismo. El cesarismo romano, anunciado en Cayo Flaminio, formado ya por vez primera en Mario, es el que dentro del mundo antiguo da a conocer la *sublimidad del dinero*, en manos de hombres eficaces, de fuerte espíritu y grandes capacidades. Sin eso, ni César ni el romanismo serían inteligibles. Todo griego tiene algo de don Quijote; todo romano, algo de Sancho Panza. Lo que fueron además de eso, pasa a segundo término.

13

El dominio del mundo por los romanos es un fenómeno *negativo*. No resulta de un exceso de fuerza —que después de Zama ya Roma no poseía—, sino de la falta de resistencia en el lado opuesto. Los romanos no conquistaron el mundo^[33]. Se apoderaron de un botín que estaba en disposición del primero que llegase. Surgió el

imperio romano, no de una suprema tensión de todos los resortes militares y financieros, como cuando Roma se enfrentó contra Cartago, sino de la renuncia del viejo Oriente a regir su vida externa. No nos dejemos engañar por la apariencia de los brillantes éxitos militares. Con un par de legiones mal aguerridas, mal mandadas, malhumoradas, conquistaron reinos enteros Lúculo y Pompeyo; cosa que no hubiera sido posible en la época de las batallas de Ipso. Mitrídates, que fue un peligro verdadero para ese sistema de fuerzas materiales, nunca seriamente puesto a prueba, no hubiera sido peligroso para los vencedores de Aníbal. Después de Zama, los romanos no hicieron ya ninguna guerra contra una gran potencia militar, ni hubieran podido sostenerla^[34]. Las guerras *clásicas* de Roma fueron las de los samnitas, la de Pirro y la de Cartago. La hora grande de Roma fue Cannas. No hay pueblo que esté siglos y siglos con el coturno calzado. El pueblo alemán-prusiano que vivió los momentos poderosos de 1813, 1870 y 1914 tiene más que ninguno en su historia tales horas fuertes.

Es el *imperialismo*, según mi concepto, el símbolo típico de las postrimerías. Produce petrificaciones como los imperios egipcio, chino, romano, indio, islámico, que perduran siglos y siglos, pasando de las manos de un conquistador a las de otro; cuerpos muertos, masas amorfas de hombres, masas sin alma, materiales viejos y gastados de una gran historia. El imperialismo es civilización pura. El sino del Occidente condena a este, irremediablemente, a tomar el mismo aspecto. El hombre culto dirige su energía hacia dentro; el civilizado, hacia fuera. Por eso considero yo a Cecil Rhodes como el primer hombre de una época nueva. Representa el estilo político de un futuro lejano, occidental, germánico, y particularmente alemán. Sus palabras «la expansión es todo» encierran en esa misma construcción napoleónica la tendencia más característica de toda civilización madura. Lo mismo puede decirse de los romanos, de los árabes, de los chinos. Aquí no cabe elección. Aquí no decide ni siquiera la voluntad consciente del individuo o de clases y pueblos enteros. La tendencia expansiva es una fatalidad, algo demoníaco y monstruoso, que se apodera del hombre en el postrer estadio de la gran urbe y, quiéralo o no, súpalo o no^[35], le constriñe y le utiliza en su servicio. La vida es la realización de posibilidades, y para el hombre cerebral no hay más que *posibilidades expansivas*^[36]. El socialismo actual, poco desarrollado aún, rechaza la expansión; pero llegará un día en que, con la vehemencia de un sino, sea él su principal vehículo. El lenguaje de las formas políticas —como expresión intelectual inmediata de una índole humana— toca aquí a un problema profundo de la metafísica: el hecho, confirmado por la absoluta validez del principio causal, de que el *espíritu es el complemento de la extensión*.

El mundo de los Estados chinos caminaba derechamente hacia el imperialismo entre los años 500 y 300 —que corresponden, morfológicamente, a los 300 a 100 de la Antigüedad—, y era por lo tanto inútil toda oposición al principio imperialista (*lienheng*), que estaba representado principalmente en la práctica por el estado Tsin^[37] —la Roma del mundo chino— y en la teoría por el filósofo Chang Yi. Los

enemigos de la tendencia imperialista defendían la idea de una liga de pueblos (*hohtsung*), fundándose en ciertos pensamientos de Wang Hū, profundo escéptico y gran conocedor de los hombres y de las posibilidades políticas de esta época posterior. Ambos eran enemigos de la ideología de Lao-tsé, que se manifestaba contraria a la actividad política; pero el *lienheng* tenía a su favor el curso natural de la civilización expansiva^[38].

Rhodes aparece como el precursor primero de un tipo de César occidental a quien todavía no le ha llegado su hora. Se halla en la mitad de la distancia que existe entre Napoleón y el hombre de la fuerza que ha de surgir en el próximo siglo; así, entre Alejandro y César se encuentra aquel Flaminio que en 232 empujó a los romanos a la conquista de la Galia cisalpina y señaló de esa suerte el comienzo de la política expansiva colonial. Flaminio era propiamente un personaje privado, particular^[39], que gozaba de un influjo dominante en el Estado, en un tiempo en que la idea del Estado empezaba a sucumbir bajo el poder de los factores económicos; fue, de seguro, en Roma, el primer hombre que representa el tipo de la oposición cesárea. Con él termina la *idea del servicio al Estado* y comienza la voluntad de potencia, que solo cuenta con fuerzas, no con tradiciones. Alejandro y Napoleón fueron románticos, en el umbral mismo de la civilización, envueltos ya en su atmósfera clara y fría; pero aquel se complacía en representar el papel de Aquiles y este leía el *Werther*, César en cambio, fue exclusivamente hombre de acción, un hombre de enorme intelecto.

Ya Rhodes entendía por política eficaz y triunfante la política de éxitos territoriales y financieros. Esto es lo que tenía de romano, y él mismo se daba cuenta de ello. La civilización occidental europea no se ha encarnado nunca en nadie con tanta energía y pureza. Solo, delante de sus mapas, llegaba a sumirse en una especie de éxtasis poético, él, el hijo de un pastor puritano que marchó al África del Sur sin recursos y conquistó una colosal fortuna para ponerla al servicio de sus fines políticos. Su pensamiento de un ferrocarril transafricano del Cabo a El Cairo; su plan de un imperio sudafricano; su poder espiritual sobre los magnates mineros, férreos hombres de negocios a quienes obligó a poner sus fortunas al servicio de sus ideas; su capital, Buluwayo, que él mismo, omnipotente hombre de Estado sin relación definible con el Estado, dispuso en proporciones regias para residencia futura; sus guerras; sus negociaciones diplomáticas; su sistema de carreteras; sus sindicatos; su ejército; su concepto de «gran deber de los hombres cerebrales para con la civilización», todo eso es, en su grandeza y calidad, el preludio del futuro que nos aguarda y con el cual se *cerrará* definitivamente la historia del hombre occidental.

Quien no comprenda que nada puede alterarse a ese resultado final, que hay que querer eso o no querer nada, que hay que amar ese sino o desesperar del futuro y de la vida; quien no sienta la grandeza que reside en esa eficacia de las inteligencias magnas, en esa energía y disciplina de las naturalezas férreas, en esa lucha con los más fríos y abstractos medios; quien se entretenga en idealismos provincianos y busque para la vida estilos de tiempos pretéritos, ese..., que renuncie a comprender la

historia, a vivir la historia, a crear la historia.

Así aparece el imperio romano, no como un fenómeno único, sino como el producto normal de una espiritualidad severa y enérgica, urbana y eminentemente práctica, estadio final típico que ya ha existido varias veces, pero que no había sido nunca identificado hasta ahora. Comprendamos, por fin, que el misterio de la forma histórica no reside en la superficie y que no puede resolverse por semejanzas de traje o de escena; que en la historia humana, como en la historia de los animales y de las plantas, existen fenómenos de falaz parecido, que, sin embargo, interiormente no poseen ninguna afinidad real —Carlomagno y Harun al-Raschid, Alejandro y César, las guerras de los germanos contra Roma y los ataques de los mongoles contra la Europa occidental—, y que hay otros, en cambio, que, a pesar de una gran diferencia externa, expresan cosa idéntica, como Trajano y Ramsés II, los Borbones y el *demos* ateniense, Mahoma y Pitágoras. Convenzámonos de que el siglo XIX y el XX, supuesta cima de una historia universal progresiva en línea recta, constituyen un fenómeno que puede registrarse en toda cultura cuando llega a su madurez. No se trata aquí, ciertamente, de nuestros socialistas, impresionistas, ferrocarriles eléctricos, torpedos y ecuaciones diferenciales, todo lo cual pertenece tan solo a la *corporeidad* de esta época; se trata de una misma *espiritualidad* civilizada, preñada además de muy otras posibilidades de externa configuración. Debemos convencernos de que la época actual representa un estadio de tránsito que se produce irremisiblemente en determinadas condiciones; que hay, por lo tanto, otros determinados estados *postreros*, no solo los modernos occidentales, y que esos estados postreros han existido ya en la historia pasada más de una vez, y que el porvenir del Occidente no consiste en una marcha adelante sin término, en la dirección de nuestros ideales presentes y con espacios fantásticos de tiempo, sino que es *un fenómeno normal de la historia, limitado en su forma y duración; fenómeno inevitable que se extiende a pocos siglos y que, por los ejemplos antecedentes, puede ser estudiado y previsto en sus rasgos esenciales.*

814

Cuando se ha alcanzado esta altitud contemplativa, todos los frutos se le vienen a uno a las manos. En un *solo* pensamiento se anudan y resuelven sin esfuerzo todos los problemas particulares de la historia de las religiones, de la historia del arte, de la crítica del conocimiento, de la ética, de la política, de la economía, que preocupan a los pensadores modernos desde hace años con pasión, pero sin éxito definitivo.

Este pensamiento es una verdad que, si se expresa con toda claridad, no podrá ser combatida. Pertenece a las necesidades íntimas de la cultura occidental, a su modo de sentir el universo. Es capaz de cambiar por completo la concepción de la vida de

quienes lo comprendan en su integridad, es decir, se lo apropien íntimamente. Hoy ya podemos prever las grandes líneas futuras de la evolución histórica presente, que hasta ahora hemos considerado retrospectivamente, como un todo orgánico; y esta nueva posibilidad hace más profunda la imagen del mundo, que nos es natural y necesaria. Solo el físico, con sus cálculos, pudo hacerse la ilusión de conseguir semejantes resultados. Esto significa, repito, sustituir en la historia la visión de Tolomeo por la de Copérnico, es decir, ensanchar infinitamente el horizonte de la vida.

Hasta hoy éramos libres de esperar del futuro lo que quisiéramos. Donde no hay hechos manda el sentimiento. Pero en adelante será un deber para todos preguntar al porvenir qué es lo que *puede* suceder, lo que *sucederá* con la invariable forzosidad de un sino, y qué lo que no depende de nuestros ideales privados, de nuestras esperanzas y deseos. Empleando la palabra «libertad», tan equívoca y peligrosa, podemos decir que ya no tenemos libertad para realizar esto o aquello, sino lo prefijado o nada. Sentir esta situación como «buena» es, en última instancia, lo que caracteriza al realista. Lamentarla y censurarla no significa cambiarla. El nacimiento trae consigo la muerte, y la juventud la vejez. La vida tiene su forma y una duración prefijada. La época actual es una fase civilizada, no una fase culta; lo cual excluye por imposible toda una serie de contenidos vitales. Ello podrá lamentarse, y los lamentos podrán revestir la forma de una filosofía o de una lírica pesimista —como en efecto sucederá—; pero no es posible evitarlo. De aquí en adelante nadie podrá sinceramente abrigar la convicción de que hoy o mañana van a realizarse o tomar vuelos sus ideales predilectos, aun cuando la experiencia histórica se pronuncie en contra.

Estoy preparado contra la objeción de que un cuadro del mundo que, como este, da seguridades sobre las directivas generales del futuro y corta de raíz largas esperanzas es enemigo de la vida. Muchos pensarán que habría de resultar fatal, si en lugar de una simple teoría llegase a ser la concepción práctica del grupo de personalidades que verdaderamente influyen en la formación del futuro.

No es esa mi opinión. Somos hombres civilizados, no hombres del gótico o del rococó. Hemos de contar con los hechos duros y fríos de una vida que está en sus *postrimerías* y cuyo paralelo no se halla en la Atenas de Pericles, sino en la Roma de César. El hombre del Occidente europeo no puede ya tener ni una gran pintura ni una gran música, y sus posibilidades arquitectónicas están agotadas desde hace cien años. No le quedan más que posibilidades extensivas. Pero yo no veo qué perjuicios puede acarrear el que una generación robusta y llena de ilimitadas esperanzas se entere a tiempo de que una parte de esas esperanzas corren al fracaso. ¡Y aunque fuesen las más preciadas! El que valga algo, sabrá salvarse. Sin duda, para algunos será una tragedia el convencerse, en los años decisivos, de que ya no queda nada que hacer ni en la arquitectura, ni en el drama, ni en la pintura. Pues bien: ¡que sucumban! Hasta ahora se había convenido unánimemente no admitir en esto limitación alguna; se creía que cada época tiene, en cada esfera, su propio problema; se descubría este

problema, a veces con violencia y mal talante; y en todo caso, solo después de la muerte se comprobaba si aquella creencia era o no fundada, y si la labor de una vida había sido *necesaria* o *superflua*. Pero el que no sea un simple romántico rechazará tal subterfugio. No es este el orgullo que caracterizaba a los romanos. ¿Qué nos importan los que prefieren, ante una mina agotada, que les digan: «mañana se descubrirá aquí un nuevo filón» —como hace ahora el arte con la creación de insinceros estilos— en lugar de enseñarles los ricos yacimientos de arcilla que están al lado sin explotar? Considero esta doctrina como un gran beneficio para las generaciones venideras, porque les enseñará a discernir entre lo que es posible y, por lo tanto, necesario, y lo que no cuenta entre las posibilidades internas de la época. Estamos desperdiciando enormes cantidades de espíritu y de fuerza en empresas mal orientadas. El europeo occidental, por históricamente que sienta y piense, cuando llega a cierta edad, no tiene conciencia clara de su propia dirección. Tantea, bucea y se desvía si las circunstancias exteriores no le son favorables. Pero la labor de los siglos le da por fin ahora la posibilidad de contemplar su vida en relación con toda la cultura, y de averiguar lo que puede y debe hacer. Si bajo la influencia de este libro, algunos hombres de la nueva generación se dedican a la técnica en vez de al lirismo, a la marina en vez de a la pintura, a la política en vez de a la lógica, harán lo que yo deseo, y nada mejor, en efecto, puede deseárseles.

15

Nos queda determinar la relación entre la morfología de la historia universal y la filosofía. Toda auténtica reflexión histórica es auténtica filosofía, o es solo labor de hormigas. Pero el filósofo sistemático comete un grave error cuando piensa en lo que van a durar sus conclusiones. No advierte que los pensamientos viven en un mundo histórico, y que, por lo tanto, comparten el sino general y son también efímeros. Cree que el pensamiento superior tiene un objeto eterno e inmutable, que las grandes preguntas son siempre las mismas y que al cabo podrán ser contestadas algún día.

Pero pregunta y respuesta son en este orden una misma cosa. Toda gran pregunta, que lleva en su seno el apasionado deseo de una determinada respuesta, posee la exclusiva significación de un símbolo vital. No hay verdades eternas. Toda filosofía es expresión de su tiempo y *solo* de él. No hay dos épocas que tengan las mismas intenciones filosóficas; claro es que me refiero a la verdadera filosofía y no a minucias académicas sobre las formas del juicio o las categorías del sentimiento. La diferencia no debe establecerse entre teorías inmortales y teorías efímeras, sino entre teorías que viven un cierto tiempo y teorías que no viven nunca. La inmortalidad de los pensamientos que se producen en el mundo es una ilusión. Lo esencial es el hombre que en ellos se realiza. Cuanto más grande es el hombre, más verdadera es la

filosofía, en el sentido de esa verdad interior de las grandes obras artísticas, que es independiente de la certidumbre y coherencia lógica. A lo sumo puede la filosofía absorber el contenido de una época, realizarlo, y habiéndole dado forma, habiéndolo encarnado en personalidad e idea, entregarlo a la evolución subsecuente. La vestidura y máscara científicas de una filosofía no significan nada. No hay nada más sencillo que construir un sistema, en sustitución de pensamientos que no se tienen. Y hasta un buen pensamiento posee escaso valor si es pensado por un espíritu superficial. Lo que le da importancia a una teoría es su necesidad para la vida.

Por eso me parece que el mejor medio para apreciar lo que vale un pensador es estudiar cómo ha visto los grandes hechos de su tiempo. Pronto se advertirá, en efecto, si se trata simplemente de un hábil constructor de sistemas y principios, que se mueve con maña y erudición entre definiciones y análisis, o si es el alma misma de su época la que habla por su obra e intuiciones. Un filósofo que no se apodera también de la realidad y la domina no es nunca de primera fila. Los presocráticos fueron grandes mercaderes y políticos. Platón estuvo a punto de perder la vida por querer realizar sus ideales políticos en Siracusa. El mismo Platón descubrió la serie de teoremas geométricos que permitieron a Euclides construir el sistema de la matemática antigua. Pascal —a quien Nietzsche conoce tan solo por «el cristiano roto»—, Descartes, Leibniz, fueron los primeros matemáticos y técnicos de su tiempo.

Los grandes «presocráticos» de China, desde Kwantsi (670) hasta Confucio (550-478), fueron hombres de Estado, gobernantes, legisladores, como Pitágoras y Parménides, Hobbes y Leibniz. Hasta Lao-tse, enemigo de todo poder público y de toda gran política, místico defensor de un ideal de pequeñas comunidades pacíficas, no aparece en la filosofía china la tendencia a separarse del mundo y de la vida activa y a formar una filosofía de cátedra y de escuela. Pero Lao-tse fue en su tiempo —el *ancien régime* de China— una excepción que se contrapone a aquel tiempo fuerte de filósofos para quienes la teoría del conocimiento era la ciencia de los grandes problemas de la vida real.

Y en esto encuentro yo una grave objeción contra todos los filósofos del pasado reciente: carecen de rango, de importancia en la vida real. Ninguno de ellos ha influido, por medio de un acto o de una idea poderosa, en faceta alguna de la *gran* realidad, ni en la alta política, ni en el desarrollo de la técnica moderna, de las comunicaciones o de la economía. Ninguno cuyo nombre se cite en la matemática, en la física, en la ciencia política, como aún se citaba el nombre de Kant en la ciencia de su tiempo. Basta volver la mirada hacia otras épocas para comprender lo que esto significa. Confucio fue ministro varias veces. Pitágoras organizó un movimiento político muy importante^[40], que recuerda el Estado de Cromwell; desgraciadamente, la ciencia de la Antigüedad no le ha concedido la atención que merece. Goethe, cuya gestión ministerial es un modelo, y a quien por desgracia faltó una gran ciudad en donde desarrollar sus iniciativas, sintió vivo interés por la construcción de los canales

de Suez y de Panamá y predijo con notable exactitud la fecha en que habían de hacerse y los efectos que tendrían para el comercio. La vida económica de América, su repercusión en la vieja Europa, el florecimiento de la industria fabril, preocuparon mucho a Goethe. Hobbes fue uno de los que idearon el plan gigantesco de la conquista de Sudamérica para Inglaterra; y aunque no llegó a ejecutarse y se redujo a la ocupación de Jamaica, queda a su autor la gloria de haber sido uno de los fundadores del imperio colonial inglés. Leibniz, el espíritu más poderoso de la filosofía occidental, fundador del cálculo diferencial y del *analysis situs*, colaboró en numerosos planes de alta política y compuso para Luis XIV una memoria, en la que, con el fin de desviar de Alemania las ambiciones del Rey Sol, exponía la importancia de Egipto para la política mundial francesa. Sus pensamientos se adelantaron tanto a su época (1672), que se ha llegado a creer si Napoleón los conocía cuando planeó la expedición a Oriente. Leibniz demostraba ya entonces lo que Napoleón empezó a ver claramente desde Wagram; esto es, que las conquistas sobre el Rin y Bélgica no podían mejorar a la larga la posición de Francia y que el istmo de Suez iba a ser la clave del dominio sobre el mundo. Sin duda el rey no estuvo a la altura de las profundas reflexiones políticas y estratégicas del filósofo.

Mas si dejando a estos grandes hombres volvemos la mirada hacia los filósofos actuales, ¡qué vergüenza!, ¡qué insignificancia personal!, ¡qué mezquino horizonte práctico y espiritual! El mero hecho de figurarnos a uno de ellos en el trance de demostrar su principado espiritual en la política, en la diplomacia, en la organización, en la dirección de alguna gran empresa colonial, comercial o de transportes, nos produce un sentimiento de verdadera compasión. Y esto no es señal de riqueza interior, es falta de enjundia. En vano busco a uno que se haya hecho ilustre por algún juicio profundo y previsor sobre cualquier cuestión decisiva del presente. No encuentro más que opiniones provincianas, como las que puede tener cualquiera. Cuando tomo en las manos un libro de un pensador moderno, me pregunto si el autor tiene alguna idea de las realidades políticas mundiales, de los grandes problemas urbanos, del capitalismo, del porvenir del Estado, de las relaciones entre la técnica y la marcha de la civilización, de los rusos, de la ciencia. Goethe hubiera entendido y amado todas estas cosas. Entre los filósofos vivientes no hay uno solo capaz de dominarlas con la mirada. Todo ello, lo repito, no es contenido de la filosofía; pero es un síntoma indudable de su interior necesidad, de su fertilidad, de su rango simbólico.

No nos forjemos ilusiones sobre la importancia de este resultado negativo. Es evidente que se ha perdido la visión para el sentido último de la actividad filosófica. Se confunde esta con la predicación, la propaganda, el folletón o la ciencia especializada. Se ha descendido de la perspectiva del pájaro a la perspectiva de la rana. Se trata nada menos que de saber si una verdadera filosofía es en absoluto *posible* hoy o mañana. Si no lo es, más valiera hacerse ingeniero o plantador, dedicarse a algo verdadero y real, en vez de andar machacando añejos temas con el pretexto de dar «un nuevo impulso al pensamiento filosófico». Mejor es construir un

motor de aviación que una nueva y superflua teoría de la percepción. Mísero en verdad es el contenido de la vida que consiste en formular una vez más, cambiándolas un poco, las viejas opiniones de cien predecesores sobre el concepto de la voluntad y el paralelismo psicofísico. Puede que tal cosa sea un oficio, pero no es filosofía. Lo que no apresa y transforma la vida toda de una época hasta sus más hondas profundidades, mejor es callarlo. Y lo que aún ayer era posible, hoy ya no es, cuando menos, necesario.

Amo la hondura y sutileza de las teorías matemáticas y físicas, frente a las cuales la estética y la filología resultan unos tanteos burdos, con aciertos fortuitos. Por las formas suntuosamente claras e intelectuales de un transatlántico, o un horno alto, o una máquina de precisión; por la sutileza y elegancia de ciertos procedimientos químicos y ópticos, doy con gusto toda la guardarropía estilística del arte actual, incluso la pintura y la arquitectura. Prefiero un acueducto romano a todos los templos y estatuas imperiales. Amo el Coliseo y las bóvedas gigantescas del Palatino porque la masa parda de sus cuerpos de ladrillo representa el *verdadero* romanismo, el grandioso sentido de los hechos que tenían sus constructores. En cambio, esos edificios me dejarían indiferente si hubieran conservado la pompa vana y presuntuosa de los mármoles cesáreos en sus estatuas, frisos y recargados arquitrabes. Contemplad una reconstrucción de los foros imperiales y veréis en ella la fiel correspondencia de las modernas exposiciones universales, donde todo es llamativo y enorme, vana ostentación de materiales y dimensiones, extraña por completo a los griegos del tiempo de Pericles o a los hombres del rococó. De igual manera las ruinas de Luksor y de Karnak, época de Ramsés II, representan la modernidad egipcia en el año 1300 a. C. Con razón despreciaba el buen romano al *graeculus histro*, «artista» y «filósofo» trasplantado al suelo de la civilización latina. La filosofía y las artes no eran ya de aquel tiempo; estaban agotadas, gastadas y, además, eran superfluas. El instinto de las realidades vitales se lo decía al romano. Una ley romana pesaba entonces más que todas las líricas y metafísicas de las escuelas. Y yo sostengo que muchos inventores diplomáticos y financieros de hoy son mejores filósofos que todos esos que se dedican al vulgar oficio de la psicología experimental. Esta es una situación que se repite siempre en cierto estadio de la historia. Sería absurdo que un romano de alto valer espiritual, en vez de mandar un ejército como cónsul o pretor, o de organizar una provincia, o de construir ciudades y vías, o de «ser el primero» en Roma, se hubiera marchado a Atenas o a Rodas a empollar tal o cual matiz nuevo de las escuelas postplatónicas. Naturalmente, ninguno lo hizo. Repugnaba al curso del tiempo; solo podía atraer a hombres de tercera fila, siempre detenidos en el espíritu de anteayer. Y es un problema muy grave el de averiguar si este estadio ha comenzado ya para nosotros o todavía no.

Un siglo de actuación puramente extensiva, que excluye toda elevada producción artística y metafísica —digámoslo en dos palabras: una época irreligiosa, pues tal es precisamente el concepto de la gran urbe—, es una época de decadencia. Sin duda.

Pero nosotros no hemos *elegido* esta época. ¿Qué le vamos a hacer, si hemos venido al mundo en el ocaso de la civilización y no en el mediodía de la cultura, en la época de Fidias o de Mozart? Todo depende de que nos demos claramente cuenta de esta situación, de este *sino*, y comprendamos que el engañarse a sí mismo no cambia en nada el estado de las cosas. El que no lo comprenda así, no cuenta entre los hombres de su generación. Es un necio, un charlatán o un pedante.

Antes, pues, de abordar un problema, debe cada cual preguntarse —pregunta a la que ya contesta por instinto el que tiene verdadera vocación— qué cosas son posibles para un hombre de nuestro tiempo y cuáles debe abstenerse de querer. Siempre es pequeño el número de los problemas metafísicos cuya solución le está reservada a una época del pensamiento. Ha transcurrido ya una eternidad entre la época de Nietzsche, en que aún vibraba un postrer destello de romanticismo, y la presente, que ha vuelto la espalda definitivamente a todo lo romántico.

La filosofía sistemática llegó a su plenitud al finalizar el siglo XVIII. Kant dio a sus extremas posibilidades una forma grandiosa y —para el espíritu occidental— definitiva en muchos puntos. Tras él viene, como tras Platón y Aristóteles, una filosofía específicamente urbana, no especulativa, sino práctica, irreligiosa, eticosocial. Esta filosofía, que en la civilización china corresponde a las escuelas del «epicúreo» Yangchu, del «socialista» Mohdsi, del «pesimista» Chvang-tsi, del «positivista» Meng-tse, y en la antigua a los cínicos, cirenaicos, estoicos y epicúreos, comienza en Occidente con Schopenhauer, que fue el primero que puso en el centro mismo de su pensamiento la *voluntad de vivir*, fuerza creadora de la vida. Pero lo que oscurece la tendencia profunda de su doctrina es el haber conservado, bajo el influjo de una gran tradición, las vetustas distinciones entre el fenómeno y la cosa en sí, la forma y el contenido de la intuición, el entendimiento y la razón. Esa voluntad vital, creadora, es la que Tristán niega, a la manera de Schopenhauer, y Sigfredo afirma, a la manera de Darwin; es la que Nietzsche ha formulado en *Zaratustra* con brillante teatralidad; es la que ha dado ocasión al hegeliano Marx para una hipótesis económica y al maltusiano Darwin para una hipótesis zoológica, las cuales, de consuno y sin ser notadas, han transformado el sentido del universo que anima al europeo occidental, habitante de las grandes urbes; es, en fin, la que, desde la *Judit*, de Hebbel, hasta el *Epílogo*, de Ibsen, ha producido una serie de concepciones trágicas de idéntico tipo, agotando de este modo el círculo de las verdaderas posibilidades filosóficas.

La filosofía sistemática queda ya para nosotros infinitamente lejos. Y la filosofía ética ha terminado. Resta *una tercera posibilidad para el espíritu occidental, la que corresponde al escepticismo helénico*, la que se caracteriza por el método, hasta ahora desconocido, de la morfología histórica comparativa. Una posibilidad quiere decir una necesidad. El antiguo escepticismo es ahistórico; duda, diciendo simplemente «no».

El escepticismo occidental deberá ser absolutamente histórico si ha de poseer

necesidad interna, si ha de ser símbolo de esta nuestra alma que declina hacia su término. Su nervio consiste en comprenderlo todo como relativo, como fenómeno histórico. Procede psicológicamente. La filosofía escéptica aparece en el helenismo como negación de la filosofía, que declara inútil y sin finalidad. Nosotros, en cambio, tomamos la *historia de la filosofía* como último tema serio de la filosofía. La *skepsis* es eso: renunciar a los puntos de vista absolutos. La renuncia griega consiste en sonreír sobre el pasado intelectual; la renuncia nuestra, en concebirlo como un organismo.

En el presente libro intentamos bosquejar esa «filosofía afilosófica» del futuro, la última del occidente europeo. El escepticismo es la expresión de una civilización pura; descompone la imagen del mundo, que nos ha legado la cultura pasada. Todos los viejos problemas se disuelven en la investigación de las génesis. La convicción de que todo lo *real* es un *producto*, de que todo lo cognoscible, que nos parece naturaleza, procede de algo histórico, el mundo, en cuanto realidad, de un yo en cuanto posibilidad que en aquel se realiza; el conocimiento de que no solo el «qué», sino también el «cuándo» y el «cómo» encierran un profundo secreto, nos conduce al hecho siguiente: todo, sea lo que fuere, debe ser también *expresión de algo que vive*. Los conocimientos y las valoraciones son también actos de hombres vivos. Para la anterior filosofía, la realidad externa era un producto del conocimiento y una ocasión de valoraciones éticas; para la filosofía de este estadio final, la realidad es ante todo un *símbolo*. *La morfología de la historia universal se convierte necesariamente en una simbólica universal*.

Así se derrumba también la pretensión del pensamiento, que se jacta de descubrir verdades universales y eternas. No hay verdades sino con relación a un determinado tipo de hombres. Mi filosofía es ella misma expresión y reflejo del alma occidental, a diferencia, por ejemplo, de la antigua y de la india; y lo es solo en su actual estadio de civilización. Con esto quedan definidos su contenido, como concepción del mundo, su importancia práctica y los límites de su validez.

16

Por último, permítaseme hacer una observación personal. En el año 1911 concebí el propósito de escribir un libro de amplios horizontes, sobre ciertos fenómenos políticos del presente, con las conclusiones que para el futuro pudieran sacarse. La guerra mundial, forma exterior inevitable de la crisis histórica, era entonces inminente; y se trataba de comprenderla por el espíritu de los siglos —no de los años— antecedentes. En el curso de aquel primer trabajo^[41] fue arraigando en mí la convicción de que para comprender verdaderamente la época actual era necesario partir de una base mucho más amplia, y de que era imposible en absoluto limitar una

investigación de esta índole a una sola época y al solo círculo de los hechos políticos. Mantenerse en la esfera de las reflexiones pragmáticas y renunciar a consideraciones metafísicas y trascendentes era tanto como renunciar también a que los resultados llevasen el sello de una profunda necesidad. Comprendí claramente que un problema político no puede entenderse partiendo de la política misma; hay muchos rasgos esenciales que actúan en las profundidades y que solo se manifiestan en la esfera del arte y aun en la forma de pensamientos científicos y puramente filosóficos. Me pareció imposible hacer un análisis políticosocial de los últimos decenios del siglo XIX —época de paz expectante entre dos magnos sucesos, visibles a gran distancia, uno la revolución y el imperio napoleónico, que determinó para cien años el cuadro de la Europa occidental, y otro de igual importancia, por lo menos, que venía acercándose a gran velocidad— a menos de incluir en él los problemas de la realidad en toda su amplitud. Efectivamente, la imagen histórica, como la imagen natural del mundo, no contiene nada que no sea la encarnación de las más profundas tendencias. Así, el tema primitivo hubo de adquirir enormes dimensiones. Muchos problemas sorprendentes y en gran parte nuevos, muchos nexos y relaciones imprevistas, se presentaron ante mis ojos. Por último, comprendí claramente que ningún fragmento de la historia puede ser iluminado por completo si antes no se ha descubierto el secreto de la historia universal, o, mejor dicho, de la historia de la humanidad superior, como unidad orgánica de estructura regular. Y esto justamente era lo que nadie había conseguido hasta entonces.

A partir de aquel instante aparecieron ante mis ojos, cada vez en mayor abundancia, las relaciones —vislumbradas a veces y hasta estudiadas en algunos casos, pero nunca bien comprendidas— que enlazan las formas de las artes plásticas con las de la guerra y la administración del Estado. Comprendí la profunda afinidad que existe entre las formaciones políticas y matemáticas de una misma cultura, entre las intuiciones religiosas y técnicas, entre la matemática, la música y la plástica, entre las formas económicas y las del conocimiento. La íntima dependencia que une las más modernas teorías de la física y la química a las representaciones mitológicas de nuestros antepasados germánicos; la perfecta congruencia que se manifiesta en el estilo de la tragedia, de la técnica dinámica y de la actual circulación del dinero; el hecho, al parecer extraño, pero evidente, si se aquilata un poco, de que la perspectiva pictórica, la imprenta, el sistema del crédito, las armas de largo alcance, la música contrapuntística, por una parte, y la estatua desnuda, la *polis*, la *moneda*, que inventaron los griegos, por otra parte, son expresiones idénticas de una misma tendencia espiritual; todo eso me apareció con claridad indudable y trajo a plena luz el hecho de que esos poderosos *grupos de afinidades morfológicas*, cada uno de los cuales expresa simbólicamente una índole humana en el conjunto de la historia, tienen una estructura rigurosamente simétrica. Esta perspectiva es la que descubre el verdadero concepto de la historia. Y como ella, a su vez, es síntoma y expresión de una época; como no es interiormente posible y, por lo tanto, necesaria, sino hoy y

para el europeo occidental solo puede compararse con ciertas intuiciones de la matemática novísima, en la esfera de los grupos de transformación, y aun eso de lejos. Estos pensamientos eran los mismos que venían asaltándome desde hacía varios años, si bien con muchas oscuridades e imprecisiones. Pero en esta ocasión se me presentaron, en fin, en forma palpable.

Vi la época presente —la guerra mundial que se acercaba— bajo un prisma muy distinto. Ya no fue para mí una constelación singular de hechos fortuitos, consecuencia de aspiraciones nacionales, actuaciones personales, tendencias económicas, a los que el historiador imprime una unidad y una necesidad aparentes, aplicándoles un esquema mecánico de índole política o social; fue el *tipo de un acto histórico* que, dentro de un gran organismo histórico, de extensión exactamente delimitada, ocupa *un lugar* que la vida misma tiene prefijado desde *hace siglos*. La gran crisis se manifiesta por un sinnúmero de apasionantes problemas e intuiciones que han salido a la luz del día en mil libros y proclamas. Estos problemas, dispersos, aislados, estudiados en el reducido marco de una disciplina particular, han podido a veces excitar, deprimir y confundir el espíritu, nunca, empero, libertarlo. Son conocidos, pero nadie comprende su identidad. Me refiero a los problemas del arte, que no han sido planteados en su verdadera significación y que constituyen la base de todas las discusiones sobre forma y contenido, línea o espacio, dibujo o pintura, concepto del estilo, sentido del impresionismo, música de Wagner; me refiero a la decadencia del arte, a la creciente duda sobre el valor de la ciencia, a los difíciles problemas que nacen del predominio de la urbe sobre la aldea, a la falta de hijos, al abandono de los campos, a la importancia social de la fluctuante cuarta clase; a la crisis del socialismo, del parlamentarismo, del racionalismo; a la relación del individuo con el Estado; al problema de la propiedad y al del matrimonio, que de la propiedad depende; y, en esferas al parecer totalmente distintas, a los numerosos trabajos sobre psicología de los pueblos, sobre mitos y cultos, sobre los orígenes del arte, de la religión y del pensamiento, que súbitamente aparecen tratados, no en sentido ideológico, sino en sentido estrictamente morfológico. Todos estos problemas aspiran a descifrar el misterio *único* de la historia, misterio que nunca se ha manifestado a la conciencia con suficiente claridad. Todos estos no son múltiples y distintos problemas, sino *uno y el mismo* problema. Cada investigador ha vislumbrado algo; mas ninguno ha sabido salir de su punto de vista estrecho para hallar la única solución comprensiva, que estaba en el aire desde los tiempos de Nietzsche. Pero este, que tuvo ya en sus manos los problemas decisivos, no se atrevió —¡romántico!— a mirar cara a cara la severa realidad.

He aquí por qué era también profundamente necesaria esta teoría; tenía que producirse, como remate y conclusión de las anteriores, y no podía producirse más que en este momento. No es un ataque a las ideas y obras del presente. Es más bien una *confirmación* de todo cuanto viene haciéndose y buscándose desde hace varias generaciones. Este escepticismo manifiesta el núcleo de las tendencias vivas que

actúan en todas las disciplinas particulares, sea cual sea su propósito especial.

Pero, sobre todo, logré formular al fin la oposición que nos permite descubrir la esencia de la historia: la oposición entre *historia* y *naturaleza*. Repito: el hombre, como elemento y sustentáculo del universo, no solo es miembro de la naturaleza, sino también de la historia, que es un *segundo cosmos* de distinto orden y distinto porte, hartamente descuidado por la metafísica, en favor del primero. Lo que me condujo a mis iniciales reflexiones sobre este *problema fundamental* de nuestra conciencia del universo fue el observar que el historiador actual se aplica a conocer los sucesos aprehensibles por los sentidos, los productos, creyendo que así ha captado la historia, es decir, el producirse, el acontecer, el devenir mismo; prejuicio común a todos los que conocen por el entendimiento solo, sin acudir a la intuición^[42], prejuicio que desconcertó ya a los grandes eleáticos, cuando afirmaron que no hay devenir, para el que conoce, sino solamente ser. Dicho de otro modo: el historiador ha visto la historia como si esta fuera naturaleza, en el sentido del objeto del físico, y la trata en consecuencia. De aquí el gravísimo error que consiste en aplicar al cuadro del acontecer los principios de causalidad, ley, sistema; esto es, la estructura de la realidad mecánica. El historiador se ha conducido como si hubiera una cultura humana, única, universal, semejante a la electricidad o a la gravitación y con iguales posibilidades de análisis en lo esencial; ha sentido la ambición de copiar los hábitos del físico, indagando, por ejemplo, qué sea lo lógico, el Islam, la antigua *polis*, y no ha pensado en averiguar por qué esos símbolos de un ser viviente *tuvieron* que aparecer justamente *entonces y allí, en tal forma y con tal duración*. Cuando ha percibido alguna de las innumerables semejanzas entre dos fenómenos históricos, separados por mucho tiempo y espacio, el historiador se ha contentado con registrarla, escribiendo una ingeniosa nota sobre lo admirable de la coincidencia, por ejemplo, sobre Rodas, «Venecia de la Antigüedad», o Napoleón, nuevo Alejandro; pero sin comprender que ahí precisamente es donde surge el *problema del sino*, el problema propio de la historia —el *problema del tiempo*—; que ahí es donde hace falta apelar a la máxima enjundia de una psicología científica; que ahí es donde precisa buscar la respuesta a la pregunta fundamental: ¿qué necesidad, de índole enteramente distinta a la mecánica, actúa en esta esfera? Comprender que todo fenómeno manifiesta un enigma metafísico; que no se presenta *nunca indiferentemente en una época cualquiera*; que es preciso indagar cuál sea ese otro *nexo viviente* que existe en el mundo, además del inorgánico y natural —el mundo es la irradiación del hombre *todo*, y no, como Kant creía, el hombre en cuanto que conoce—; que un fenómeno no solo es un hecho para el entendimiento, sino una expresión del alma; no solo un objeto, sino también un símbolo, desde las más sublimes creaciones religiosas y artísticas hasta las menudencias de la vida diaria; comprender todo esto era, filosóficamente, una novedad.

Por último, percibí claramente la solución, en trazos inmensos, con íntima necesidad, solución reducida a un solo principio, que había que encontrar y que nadie

hasta entonces había encontrado, que venía persiguiéndome y atrayéndome desde mi juventud, que me torturaba, porque lo sentía presente, como un problema, sin poder apresararlo. Así, de aquella circunstancia, algo accidentada, ha nacido este libro, expresión provisional de una nueva imagen del universo, con todas las deficiencias inevitables en un primer ensayo —bien lo sé— incompleto y seguramente no exento de contradicciones. Contiene, sin embargo, según mi convicción, la fórmula irrefutable de un pensamiento que, lo repito, no podrá ser combatido una vez que haya sido expresado.

El tema estricto es, pues, el análisis de la decadencia de la cultura occidental. Pero mi propósito es exponer toda una filosofía, con su método característico —que habrá de hacer aquí sus pruebas— consistente en una morfología comparativa de la historia universal. El trabajo se divide naturalmente en dos partes. La primera, «Forma y realidad», parte del *lenguaje de formas* de que nos hablan las grandes culturas, intenta penetrar hasta las últimas raíces de sus orígenes y establece así los fundamentos de una simbólica. La segunda, «Perspectivas de la historia universal», parte de *los hechos de la vida real* y, analizando la práctica histórica de la humanidad superior, intenta extraer la quintaesencia de la experiencia histórica, base que nos permite predecir la forma de nuestro futuro.

Los cuadros siguientes presentan una sinopsis de los resultados a que llega esta investigación. También podrán servirle al lector para hacerse una idea de la fecundidad y alcance del nuevo método.

CUADROS MORFOLÓGICOS COMPARATIVOS DE LA HISTORIA UNIVERSAL

CUADRO I

ÉPOCAS «CORRESPONDIENTES» DEL ESPÍRITU

PRIMAVERA: Época agreste intuitiva. Poderosas creaciones de un alma que despierta cargada de ensueños. Unidad y plenitud suprapersonal.				
CULTURA INDIA <i>desde 1500</i>	CULTURA ANTIGUA <i>desde 1100</i>	CULTURA ÁRABE <i>desde 0</i>	CULTURA OCCIDENTAL <i>desde 900</i>	
1. NACIMIENTO DE UNA MITOLOGÍA DE GRANDIOSO ESTILO, COMO EXPRESIÓN DE UN NUEVO SENTIMIENTO DE DIOS. TERROR CÓSMICO Y ANHELO CÓSMICO.				
1500-1200 Religión de los Vedas. Leyendas heroicas de los años.	1100-800 Religión popular de Deméter en Grecia y en Italia. Mitología del Olimpo. Homero. Leyenda de Teseo, de Hércules.	0-300 Cristianismo primitivo. Mandeos, Marción, gnosis. Sincretismo (Mitra, Baal). Evangelios. Apocalipsis. Leyendas cristianas y paganas.	900-1200 Catolicismo germánico. Eddas (Balder). Bernardo de Claraval, Joaquín de Floris, Francisco de Asís. Épica popular (Sigfredo). Épica caballeresca (Grial). Leyendas occidentales de los santos.	
2. FORMA PRIMITIVA MÍSTICO-METAFÍSICA DE LA NUEVA VISIÓN DEL MUNDO. ESCOLASTICISMO.				
Está contenida en la parte más antigua de los Vedas.	Antiguísimas tradiciones orales órficas. Disciplina etrusca. Resonancias en Hesíodo y en las cosmogonías.	Orígenes († 254), Plotino († 269), Mani († 276), Jámblico († 330) Avesta, Talmud, patrística.	Tomás de Aquino († 1270). Duns Escoto († 1308). Dante († 1321). Eckhart († 1329). Mística y escolástica.	

3. REFORMA: EN LA RELIGIÓN, EL PUEBLO SE APARTA DE LAS GRANDES FORMAS PRIMITIVAS.			
Brahmánica. Los más antiguos elementos de los Upanishads (siglos X-IX).	Movimiento órfico. Religión de Dioniso. Religión de Numa (siglo VI).	San Agustín († 430). Los nestorianos (hacia 430). Los monofisitas (hacia 450). Mazdak (hacia 500).	Nicolás Cusano († 1464). Hus († 1415), Savonarola. Carlstadt, Lutero, Calvino († 1564).
4. COMIENZA UNA CONCEPCIÓN PURAMENTE FILOSÓFICA DEL SENTIMIENTO CÓSMICO. OPOSICIÓN ENTRE LOS SISTEMAS IDEALISTAS Y LOS SISTEMAS REALISTAS.			
Está contenida en los Upanishads.	Los grandes presocráticos (siglos VI-V).	Literatura bizantina, judía, siria, copta, persa, de los siglos VI-VII.	Galileo, Bacon, Descartes, Bruno, Böhme, Leibniz (siglos XVI-XVII).
5. FORMACIÓN DE UNA NUEVA MATEMÁTICA. CONCEPCIÓN DEL NÚMERO COMO COPIA Y COMPENDIO DE LA FORMA CÓSMICA.			
Desaparecido.	El número como magnitud (medida). (Geometría, aritmética.) Pitagóricos, desde 540.	El número indeterminado (álgebra). La evolución subsiguiente desconocida.	El número como función (análisis). Descartes, Pascal, Fermat (hacia 1600). Newton, Leibniz (hacia 1670).
6. PURITANISMO. EMPOBRECIMIENTO DE LA RELIGIÓN EN SENTIDO RACIONALISTA MÍSTICO.			
Hay rastros en los Upanishads.	La Sociedad Pitagórica, desde 540.	Mahoma (622). Paulicianos. Iconoclastas, desde 650.	Puritanos ingleses, desde 1620. Jansenistas franceses, desde 1640. (Port-Royal).

VERANO: Empieza a madurar la conciencia. Primeros movimientos políticos, urbanos y críticos.

OTOÑO: Inteligencia urbana. Culminación de los esfuerzos espirituales.				
CULTURA INDIA <i>desde 1500</i>	CULTURA ANTIGUA <i>desde 1100</i>	CULTURA ÁRABE <i>desde 0</i>	CULTURA OCCIDENTAL <i>desde 900</i>	
7. LA «ILUSTRACIÓN»: FE EN LA OMNIPOTENCIA DEL INTELLECTO. CULTO DE LA «NATURALEZA». «RELIGIÓN RACIONAL».				
Los Suttas, Sankhya, Buda, Upanishads posteriores.	Sofistas del siglo V. Sócrates († 399). Demócrito († 360).	Mutazilitas. Sufismo. Nazzam, Alkindi (hacia 830). Sensualistas ingleses	(Locke). Enciclopedistas franceses (Voltaire); Rousseau.	
8. CULMINACIÓN DEL PENSAMIENTO MATEMÁTICO. DEPURACIÓN DEL MUNDO FORMAL DE LOS NÚMEROS.				
Desaparecido. (Valor de posesión. El cero como número).	Arquitas († 365), Platón († 346), Eudoxio († 355). (Secciones cónicas).	Desconocido. (Teoría de los números. Tri- gonometría esférica).	Euler († 1783), Lagrange († 1813), Laplace († 1827). Problema infinitesimal.	
9. LOS GRANDES SISTEMAS FINALES.				
EL IDEALISMO: Yoga. Vedanta. LA TEORÍA DEL CONOCIMIENTO: Vaiceshika. LA LÓGICA: Nyaya.	{ Platón (346). Aristóteles († 322). }		{ Alfarabí († 950). Avicena (hacia 1000). Goethe. Kant. Schelling. Hegel. Fichte.	

INVIERNO: Comienzo de la civilización urbana cosmopolita. Extinción de la fuerza creadora en el espíritu. La vida misma se convierte en problema. Tendencias eticoprácticas de una humanidad cosmopolita, irreligiosa y ametafísica.			
10. CONCEPCIÓN MATERIALISTA DEL UNIVERSO: CULTO DE LA CIENCIA, DE LA UTILIDAD, DE LA FELICIDAD.			
Sankhya Tscharvaka (Lokayata).	Cínicos, cirenaicos, últimos sofistas (Pirrón).	Sectas comunistas, ateístas y epicúreas de la época de los abasíes. Los «hermanos puros».	Bentham, Comte, Darwin, Spencer, Stimer, Marx, Feuerbach.
11. IDEALES ÉTICOSOCIALES DE LA VIDA: ÉPOCAS DE «FILOSOFÍA SIN MATEMÁTICAS». ESCEPTICISMO.			
Corrientes del tiempo de Buda.	Helenismo. Epicuro († 270). Zenón († 295).	Corrientes en el Islam.	Schopenhauer, Nietzsche. Socialismo, anarquismo. Hebbel, Wagner, Ibsen.
12. EL MUNDO DE LAS FORMAS MATEMÁTICAS LLEGA A SU PLENITUD INTERIOR. LAS IDEAS FINALES.			
Desaparecido.	Euclides, Apolonio (hacia 300). Arquímedes (hacia 250).	Alchwarizmi (800). Ibn Kurra (850). Alkarchi, Albiruni (siglo X).	Gauss († 1855). Cauchy († 1857). Riemann († 1866).

(Cont.)

INVIERNO (cont.)				
CULTURA INDIA <i>desde 1500</i>	CULTURA ANTIGUA <i>desde 1100</i>	CULTURA ÁRABE <i>desde 0</i>	CULTURA OCCIDENTAL <i>desde 900</i>	
13. EL PENSAMIENTO ABSTRACTO QUEDA REDUCIDO A UNA FILOSOFÍA DE CÁTEDRA, CONSIDERADA COMO UNA CIENCIA ESPECIALIZADA. LITERATURA DE COMPENDIOS.				
Los «seis sistemas clásicos».	Academia, peripatéticos, estoicos, epicúreos.	Escuela de Bagdad y Basora.	«Kantianos», lógicos y psicólogos.	
14. PROPAGACIÓN DE UN SENTIDO ÚLTIMO DEL MUNDO.				
Budismo indio, desde 500.	Estoicismo grecorromano, desde 200.	Fatalismo práctico del Islam, desde 1000.	Socialismo ético extendiéndose desde 1900.	

CUADRO II

ÉPOCAS «CORRESPONDIENTES» DEL ARTE

CULTURA EGIPCIA		CULTURA ANTIGUA	CULTURA ÁRABE	CULTURA OCCIDENTAL	PERÍODO PREVIO *
INFLUENCIA	Los tinitas. 3400-3000	Época miceniana (1600-1100) del arte egipcio posterior (época de Minos), del arte babilonio posterior (Asia Menor).	Época persa seleucídica (500-0) del arte antiguo posterior (helenístico), del arte indio posterior (¿Indoiraní?).	Época merovingiocarolingia (500-900) del arte árabe posterior (árabe bizantino).	CULTURA: Historia de un estilo que da forma a toda la realidad externa (cont.).
I. PERÍODO PRIMITIVO: ORNAMENTACIÓN Y ARQUITECTURA COMO EXPRESIÓN ELEMENTAL DEL SENTIMIENTO CÓSMICO JUVENIL. («LOS PRIMITIVOS»).					
EL VIEJO IMPERIO 2900-2400	DÓRICO 1100-650	Mundo árabe primitivo de las formas (sasanídeo, bizantino, armenio, sirio, sabeo, antiguo decadente y cristiano primitivo). 0-500	GÓTICO 900-1500		
I. NACIMIENTO Y DESARROLLO. FORMAS QUE BROTRAN DEL ESPÍRITU DEL PAISAJE Y QUE SON CREADAS INCONSCIENTEMENTE.					
IV-V dinastías: 2930-2625. Estilo geométrico de los templos. Templos-pirámides. Series de columnas vegetales. Series de relieves. Estatuas sepulcrales. Siglos XI-IX.	Arquitectura en madera. La columna dórica. Arquitrabe. Estilo geométrico (dipylon). Vasos funerarios.	Siglos I-III. Espacios interiores del culto. Basílica, cúpula. (El panteón como mezquita) Arcos sobre columnas. Modelos de hojarasca para cubrir las superficies. Sarcófagos.	Siglos XI-XIII. Románico y gótico primitivo. Catedrales abovedadas. Sistema de contrafuertes. Vidrieras. Plástica de las catedrales.		

* Caos de formas expresivas en una humanidad primitiva. Simbolismo místico e imitación ingenua.

CULTURA: (Cont.) Lenguaje de formas lleno de la más profunda necesidad simbólica.				
2. PERFECCIONAMIENTO DEL LENGUAJE DE FORMAS. AGOTAMIENTO DE LAS POSIBILIDADES Y CONTRADICCIÓN.				
VI dinastía: 2625-2475. Extinción del estilo de las pirámides y de los relieves epicoidílicos. Florecimiento de la plástica arcaica del retrato.	Siglos VIII-VII. Final del estilo arcaico dórico-coetrusco. Pintura cerámica protocorintioática (mitológica).	Siglos IV-V. Final de las artes plásticas persas, sirias y coptas. Desarrollo de los mosaicos y arabescos.	Siglos XIV-XV. Gótico posterior y Renacimiento. Florece y muere el fresco y la estatua: desde Giotto (gótico) hasta Miguel Ángel (barroco). Siena, Nuremberg. La tabla gótica desde Van Eyck hasta Holbein. Contrapunto y pintura al óleo.	
II. PERÍODO POSTERIOR: SE FORMA UN GRUPO DE ARTES CONSCIENTES, URBANAS, ESCOGIDAS Y CULTIVADAS POR INDIVIDUOS. («LOS GRANDES MAESTROS»).				
EL IMPERIO MEDIO 2150-1800	EL JÓNICO 650-350	MUNDO ÁRABE DE LAS FORMAS (Persanestoriano, bizantinoarmenio, islámicoamor.) 500-800	BARROCO 1500-1800	

(Cont.)

CULTURA (cont.)			
CULTURA EGIPCIA	CULTURA ANTIGUA	CULTURA ÁRABE	CULTURA OCCIDENTAL
3. FORMACIÓN DE UN MUNDO DE ARTISTAS EN PLENA MADUREZ.			
XI dinastía: Un arte deli- cado y significativo, del que apenas quedan rastros.	Perfección del templo. (Peripteros, construcción en piedra.) La columna jónica. Predominio de la pintura al fresco hasta Polignoto (460). Desarrollo de la escultura. (Apolo de Tenea hasta Ha- geladas.)	Perfección de la mezquita. (Construcción con cúpula central. Santa Sofía.) FloreCIMIENTO del mosaico. Apogeo del estilo de los ara- bescos al modo de los tapi- ces. (Mschatta.)	El estilo pintoresco de la ar- quitectura desde Miguel An- gel hasta Bernini († 1680). Predominio de la pintura al óleo, desde Tiziano hasta Rembrandt († 1669). Desarrollo de la música, desde Orlando Lasso hasta Enrique Schütz († 1672).
4. SUMA PERFECCIÓN DE UN LENGUAJE PERESPIRITUALIZADO DE LAS FORMAS.			
XII dinastía: 2000-1788. Templos-pilonos. Labe- rinto. Estatuas de carácter. Relieves históricos.	FloreCIMIENTO de Atenas. 480-350 La Acrópolis. Predominio de la plástica clásica de Mirón a Fidias. Final de la pintura al fresco y cerámica. (Zeuxis.)	Época de los omeyyas. Siglos VII-VIII. Total victoria del arabesco sin figuras, incluso sobre la arquitectura.	Rococó. Estilo musical de la arqui- tectura (Rococó). Predominio de la música clásica, desde Bach hasta Mozart. Final de la pintura clásica, de Watteau a Goya.
5. DESCENSO DE LA FUERZA CREADORA. DISOLUCIÓN DE LA FORMA GRANDE. FIN DEL ESTILO: «CLASICISMO Y ROMANTICISMO».			
Los disturbios (hacia 1750). No se conserva nada.	Época de Alejandro. La columna corintia. Lisipo y Apeles.	Harun al-Raschid (hacia 800). Arte moro.	Imperio y estilo Biedermeier. Gusto clasicista en la arqui- tectura. Beethoven, Delacroix.

CIVILIZACIÓN: La existencia no tiene forma interior. El arte de la gran urbe es una costumbre, un lujo, un deporte, un excitante. Los estilos se ponen de moda y varían rápidamente (rehabilitaciones, inventos caprichosos, imitaciones); ya no tienen contenido simbólico.				
1. «ARTE MODERNO». «PROBLEMAS» ARTÍSTICOS. ENSAYOS QUE SE PROPONEN DAR FORMA A LA CONCIENCIA COSMOPOLITA Y EXCITARLA. LA MÚSICA, LA ARQUITECTURA Y LA PINTURA SE CONVIERTEN EN OFICIOS.				
Época de los hicsos. Se conserva solo en Creta: Arte de Minos.	Hellenismo. Arte de Pérgamo (teatralidad). Estilos de la pintura helenística (verista, extraño, subjetivo). Arquitectura ostentosa de la época de los diadocos.	Dinastía de los sultanes en los siglos IX-X. Florece el arte hispanosiciliano. Samarra.	Siglos XIX-XX. Liszt, Berlioz, Wagner. El impresionismo, desde Constable hasta Leibl y Manet. Arquitectura americana.	
2. FIN DE LA EVOLUCIÓN DE LA FORMA. LA ORNAMENTACIÓN Y LA ARQUITECTURA CARECEN DE SENTIDO: SON VACUAS, ARTIFICIOSAS, AMONTONADAS. IMITACIÓN DE MOTIVOS ARCAICOS Y EXÓTICOS.				
XVIII dinastía: 1580-1350. El templo de Deir el Bari. El coloso de Memnón. Arte de Cnosos y Amarna.	Época romana. 100 a. C.-100 d. C. Amontonamiento de los tres órdenes: Foros, teatros (el Coliseo), arcos de triunfo.	Época de los selyúcidas, desde 1050. Arte de Oriente durante las Cruzadas.	Desde 2000.	

(Cont.)

CIVILIZACIÓN (cont.)			
CULTURA EGIPCIA	CULTURA ANTIGUA	CULTURA ÁRABE	CULTURA OCCIDENTAL
3. FINAL. FORMACIÓN DE UN REPERTORIO DE FORMAS RÍGIDAS. OSTENTACIÓN CESÁREA DE MATERIALES Y DE MASAS, OFICIOS PROVINCIALES.			
XIX dinastía: 1350-1205. Edificios gigantescos de Luksor, Karnak y Abidos. Arte diminuto. (Plástica bestiaría, tejidos, armas).	Desde Trajano hasta Aureliano. Foros gigantescos. Termas. Columnatas. Columnas triunfales. Arte romano provincial. (Cerámica, estatuas, armas).	Época mongólica, desde 1250. Edificios gigantescos, por ejemplo, en India. Oficios orientales. (Tapices, armas, objetos).	

CUADRO III

**ÉPOCAS «CORRESPONDIENTES»
DE LA POLÍTICA**

PERÍODO PREVIO *		CULTURA: Grupo de pueblos con estilo propio y sentimiento cósmico común (cont.).	
CULTURA EGIPCIA	CULTURA ANTIGUA	CULTURA CHINA	CULTURA OCCIDENTAL
ÉPOCA DE LOS TINITAS (MENES) 3400-3000	ÉPOCA MICENIANA (AGAMENÓN) 1600-1100	ÉPOCA CHANG 1700-1300	ÉPOCA DE LOS FRANCO (CARLOMAGNO) 500-900
I. PERÍODO PRIMITIVO: LA VIDA POLÍTICA ADQUIERE UNA ESTRUCTURA ORGÁNICA. LAS DOS CLASES PRIMITIVAS: NOBLES Y SACERDOTES. ECONOMÍA FEUDAL FUNDADA EN LOS VALORES PUROS DE LA TIERRA.			
ANTIGUO IMPERIO 2900-2400	PERÍODO DÓRICO 1100-650	PERÍODO CHU PRIMITIVO 1300-800	PERÍODO GÓTICO 900-1500
I. FEUDALISMO. ESPÍRITU ALDEANO. LA «CIUDAD» ES SOLAMENTE MERCADO O FORTALEZA. RESIDENCIAS VARIABLES DE LOS SEÑORES. IDEALES CABALLERESCORRELIGIOSOS. LUCHAS DE LOS VASALLOS ENTRE SÍ Y CONTRA LOS PRÍNCIPES.			
Estado feudal de la IV dinastía. Creciente poderío de los feudatarios y sacerdotes. El faraón como encarnación de Ra.	Reyes homéricos. Desarrollo de la nobleza. (Itaca, Etruria, Esparta.)	El señor central (<i>wang</i>) acosado por la nobleza feudal.	Época del imperio alemán. Nobleza de las Cruzadas. Imperio y pontificado.

* Tipo primitivo de los pueblos. Tribus y jefes. No hay todavía «Política» ni «Estado».

CULTURA: (Cont.) «Naciones». Acción de una idea inmanente del Estado.

2. CRISIS Y DISOLUCIÓN DE LAS FORMAS PATRIARCALES: DEL LIGAMEN FEUDAL AL ESTADO DE CLASES.			
VI dinastía: Ruina del imperio en principados hereditarios.	Sinequismo de la nobleza: disolución de la monarquía en cargos anuales. Oligarquía.	934-909. Expulsión de I Wang por los vasallos. 842. Interregno.	Príncipes territoriales, Estados del Renacimiento, Lancaster y York. 1254. Interregno.
II. PERÍODO POSTERIOR: REALIZACIÓN DE LA IDEA DEL ESTADO. LA CIUDAD CONTRA EL CAMPO. NACIMIENTO DEL TERCER ESTADO (BURGUESÍA). VICTORIA DEL DINERO SOBRE LA PROPIEDAD TERRITORIAL.			
IMPERIO MEDIO 2150-1800	PERÍODO JÓNICO 650-300	PERÍODO CHU POSTERIOR 800-500	PERÍODO BARROCO 1500-1800
3. FORMACIÓN DE UN MUNDO DE ESTADOS CON FORMAS PRECISAS. FRONDA.			
XI dinastía: Ruina de los barones, vencidos por los señores de Tebas. Estado centralizado, funcionarismo.	Siglo VI. Primera tiranía (Clístenes, Períandro, Polícrates, los Tarquinos). La ciudad-Estado.	Época de los protectores (Min-chu, 685-591) y de los Congresos de príncipes.	Poder dinástico y Fronda (Richelieu, Wallenstein, Cromwell), hacia 1630.

(Cont.)

CULTURA (cont.)				
CULTURA EGIPCIA	CULTURA ANTIGUA	CULTURA CHINA	CULTURA OCCIDENTAL	
4. SUPREMA PERFECCIÓN DE LA FORMA DEL ESTADO («ABSOLUTISMO»). UNIDAD DE CIUDAD Y CAMPO («ESTADO Y SOCIEDAD», LOS «TRES ESTADOS»).				
XII dinastía (2000-1788): Poder central absoluto. Nobleza cortesana y financiera: Amenemehit, Sesostris.	La polis (absolutismo del demos). Política de ágora. Nacimiento del tribunalado. Temístocles, Pericles.	Período Chun-Tsiu. («Primavera y otoño»), 590-480. Siete grandes potencias. Formas distinguidas perfectas (li).	Antiguo régimen. Rococó. Nobleza cortesana (Versalles) y política de gabinete. Habsburgo y Borbones. Luis XIV. Federico el Grande.	
5. LA FORMA DEL ESTADO HACE EXPLOSIÓN (REVOLUCIÓN Y NAPOLEONISMO). VENCE LA CIUDAD AL CAMPO (EL «PUEBLO» A LOS PRIVILEGIADOS, LA INTELIGENCIA A LA TRADICIÓN, EL DINERO A LA POLÍTICA).				
1788-1680. Revoluciones y régimen militar. Caída del imperio. Pequeños dominadores, oriundos muchos del pueblo.	Siglo IV. Revoluciones sociales y segunda tiranía (Dionisio I, Jasón de Feres, el censor Apio Claudio, Alejandro).	480. Comienza el período Chan-kuo. En 441 cae la dinastía Chu. Revoluciones y guerras.	Fines del siglo XVIII. Revoluciones en América y Francia. (Washington, Fox, Mirabeau, Robespierre, Napoleón).	

CIVILIZACIÓN: El cuerpo del pueblo, que ya en lo esencial se ha hecho urbano, se disuelve en masas informes. La gran urbe y la provincia. La cuarta clase (masa) es inorgánica y cosmopolita.

1. PREDOMINIO DEL DINERO (DE LA «DEMOCRACIA»). LOS PODERES ECONÓMICOS PENETRAN EN LAS FORMAS Y SOBERANÍAS POLÍTICAS.				
1680 (1788)-1580. Época de los hicsos. Profunda decadencia. Dictadura de generales extranjeros (Chian). Desde 1600, victoria final de los señores de Tebas.	300-100. Helenismo político. Desde Alejandro hasta Anibal y Escipión (200), la omnipotencia del rey. Desde Cleómenes III y Cayo Flaminio (220) hasta Mario, los caudillos radicales.	480-230. Época de «los Es-tados en lucha». En 288, el título de emperador. Los políticos imperialistas de Tsin. Desde 249, incorporación de los últimos Estados.	1800-2000. Siglo XIX. Des-de Napoleón hasta la guerra mundial. «Sistema de las grandes potencias», ejército permanente. Constitucio-nes. Siglo XX. Tránsito de las soberanías constitucio-nales a las personales sin forma. Guerras destructoras. Imperialismo.	
2. FORMACIÓN DEL CESARISMO. LA POLÍTICA DE LA VIOLENCIA VENCE AL DINERO. LAS FORMAS POLÍTICAS VAN TOMANDO UN CARÁCTER CADA VEZ MÁS PRIMITIVO. LAS NACIONES SE CONVIERTEN EN UNA POBLACIÓN INFORME, QUE SE REÚNE EN UN IMPERIO DE CARÁCTER CADA VEZ MÁS PRIMITIVO Y DESPÓTICO.				
1580-1350: XVIII dinastía. Tutmosis III.	100 a. C. -100 d. C. De Sila a Domiciano. César, Tiberio.	250 a. C.-26 d. C. La casa de Wang-Cheng y la dinastía occidental Han, 221. Título de Augusto (<i>chi</i>) del César Hoang-ti. 140-86 Wu-ti.	2000-2200	

(Cont.)

CIVILIZACIÓN (cont.)				
CULTURA EGIPCIA	CULTURA ANTIGUA	CULTURA CHINA	CULTURA OCCIDENTAL	
3. DESARROLLO DE LA ÚLTIMA FORMA. POLÍTICA PRIVADA Y FAMILIAR DE LOS CAUDILLOS. EL MUNDO, COMO BOTÍN DE GUERRA. EGIPCIISMO, MANDARINISMO, BIZANTINISMO. PETRIFICACIÓN SIN HISTORIA. IMPOTENCIA INCLUSO DEL MECANISMO IMPERIAL PARA Oponerse AL AFÁN DE PILLAJE QUE MANIFIESTAN LOS PUEBLOS JÓVENES O LOS CONQUISTADORES EXTRANJEROS. LENTA SUMERSIÓN EN LOS ESTADOS PRIMITIVOS DE LA HUMANIDAD, A PESAR DE VIVIR UNA VIDA CIVILIZADÍSIMA.				
1350-1205: XIX dinastía. Setos I, Ramsés II.	100-300. De Trajano a Aureliano. Trajano, Septimio Severo.	25-220. Dinastía oriental. Han. 58-76. Ming-ti.	Después de 2200.	

PRIMERA PARTE

FORMA Y REALIDAD

CAPÍTULO I

EL SENTIDO DE LOS NÚMEROS

Ante todo es necesario definir algunos conceptos fundamentales, que empleo aquí en un sentido riguroso y en parte nuevo. Su contenido metafísico irá manifestándose por sí mismo en el curso de la exposición; pero tienen que quedar desde un principio definidos sin ambigüedades.

La distinción popular, corriente también en la filosofía, entre ser y devenir, no expresa adecuadamente la esencia de la oposición a que se refiere. Un devenir infinito —actuar, «actualidad»— puede concebirse también como un estado y, por lo tanto, subsumirse en el ser; sirvan de ejemplos los conceptos físicos de velocidad uniforme, de estado de movimiento, o la representación fundamental de la teoría cinética de los gases. En cambio, cabe distinguir, con Goethe, el *producirse* y el *producto*^[1b] como últimos elementos de lo que está absolutamente dado en la conciencia y con la conciencia. En todo caso, si se pone en duda la posibilidad de reducir a conceptos abstractos los últimos fundamentos de lo humano, el *sentimiento* muy claro y preciso, de donde brota esa oposición fundamental, que toca a los extremos límites de la conciencia, es el elemento más primario que podemos alcanzar.

De aquí se sigue con necesidad que el producto siempre implica un producirse y no viceversa.

Distingo, además, con las denominaciones de *lo propio* y *lo extraño*, dos hechos primarios de la conciencia, cuyo sentido comprende todo hombre que se halle en estado de vigilia —no en el ensueño— con inmediata certidumbre interna, sin que pueda aclararse más por medio de una definición. El elemento de lo extraño se halla siempre en cierta relación con el hecho primario que designa la voz *sensibilidad* (mundo sensible). La potencia expresiva de los grandes filósofos se ha esforzado repetidas veces por aprehender rigurosamente esa relación, empleando concepciones esquemáticas semiintuitivas: fenómeno y cosa en sí, mundo como voluntad y representación, yo y no yo. Pero tal propósito excede de seguro las posibilidades del conocimiento humano exacto. Igualmente el hecho primario que llamamos *sentimiento* (mundo interior) contiene el elemento de lo propio de una manera cuya rigurosa concepción permanece inasequible a los métodos del pensamiento abstracto.

Designo con las palabras *alma* y *mundo* una oposición *que es idéntica a la conciencia vigilante y puramente humana*. Hay grados en la claridad y agudeza de esta oposición, es decir, hay grados en la *espiritualidad* de la conciencia vigilante, desde la sensibilidad intelectual de los hombres primitivos y del niño, que a pesar de ser nebulosa tiene a veces una claridad que llega a lo profundo —a este grado pertenecen los momentos de inspiración religiosa y artística, que en las épocas decadentes se hacen cada vez más raros— hasta la máxima agudeza de la conciencia vigilante, en pura intelección por ejemplo, el pensamiento de Kant y Napoleón. En

este estado, la oposición entre el alma y el mundo se convierte en la oposición entre sujeto y objeto. Esta *estructura elemental* de la conciencia vigilante es un hecho inmediatamente cierto, inasequible al análisis conceptual. Y esos dos elementos, separables solo por el lenguaje y, en cierto modo, artificialmente, existen siempre uno con otro, uno por otro, y se presentan siempre en unidad, en totalidad, sin que nada justifique el prejuicio gnoseológico del idealista y del realista natos, que sostienen, el uno, que el alma es lo primero, la «causa» —así dicen— del mundo, y el otro, que el mundo es la del alma. En los sistemas filosóficos gravita el acento unas veces sobre el alma, otras sobre el mundo; pero esta diferencia no tiene más que una importancia biográfica que caracteriza la personalidad del autor.

Si aplicamos los conceptos del «producirse» y del «producto» a esta estructura de la conciencia vigilante, considerada como la tensa contraposición de dos términos, recibirá la palabra «vida» un sentido que se acerca mucho al de la voz «producirse». Cabe decir que el producirse y el producto constituyen la forma en que el hecho y el resultado de la vida se presentan ante la conciencia vigilante. La vida propia, progrediente, en constante ejecutividad, es representada en la conciencia vigilante —mientras dura el estado de vigilia— por el elemento del devenir —*este hecho se llama el presente*—, y tanto la vida como todo devenir, en general, poseen la enigmática *nota de dirección*, que el hombre ha intentado fijar e interpretar en vano en todos los idiomas superiores por medio de la palabra *tiempo* y los problemas que se conexionan con ella. De aquí se sigue una profunda relación que une *el producto (lo rígido) con la muerte*.

Si al alma —tal como la sentimos, no tal como nos la imaginamos o representamos— la llamamos *posibilidad*, y al mundo, en cambio, *realidad*, expresiones de cuyo sentido no nos deja duda un sentimiento íntimo, nos aparecerá la vida como *la forma en que la posibilidad se realiza*. Con referencia a la nota de dirección, la posibilidad se llama *futuro*; lo realizado, *pasado*. La realización misma, centro y sentido de la vida, llevará el nombre de *presente*. «Alma» es lo que está realizándose; «mundo», lo realizado; «vida», la realización. Las expresiones «momento», «duración», «evolución», «contenido de la vida», «destino», «extensión», «fin», «término», «plenitud» y «vacío de la vida» reciben así una significación esencial para cuanto digamos en adelante, sobre todo para la inteligencia de los fenómenos históricos.

Por último, las palabras «historia» y «naturaleza» se emplean aquí, como ya hemos dicho, en un sentido muy preciso, no usado hasta ahora. Significan los modos *posibles* de reducir el conjunto de lo consciente, el producirse y el producto, la vida y lo vivido, a una *imagen cósmica* uniforme, espiritualizada y bien ordenada, imagen que será histórica o naturalista, según sea el producirse o el producto, la dirección o la extensión —«el tiempo» o «el espacio»— el que predomine y dé forma a la impresión indivisible. *Pero no se trata aquí de una alternativa* entre dos posibilidades, sino de una *escala* infinitamente rica y variada. Hay infinitas formas

posibles del «mundo exterior», reflejo y testimonio de la propia existencia; y esas formas posibles constituyen una escala, cuyos dos extremos son *una intuición puramente orgánica* y *una intuición puramente mecánica del mundo*. El hombre primitivo —tal como nos imaginamos su conciencia vigilante— y el niño —tal como recordamos nuestra infancia— no poseen todavía ninguna de esas posibilidades estructuradas con suficiente claridad. La condición de esta superior conciencia del mundo es, en primer término, el *lenguaje*, y no un lenguaje humano cualquiera, sino un *idioma culto* que para el hombre primitivo no existe aún, y para el niño, aunque existe, no está a su alcance. Dicho de otro modo: ninguno de los dos posee todavía un pensamiento claro y distinto; vislumbra algo, pero no tiene un conocimiento real de la historia y de la naturaleza, en cuyo nexo su propia existencia aparece incluida; no tiene *cultura*.

Este término importantísimo recibe aquí un sentido determinado, altamente significativo, que va implícito en todo lo que hemos de decir en adelante. Refiriéndome a las palabras «posibilidad» y «realidad», con que ya he designado antes el alma y el mundo, distinguiré ahora la cultura *posible* y la cultura *real*, es decir, la cultura como *idea de la existencia* —*general* o *particular*— y la cultura como el *cuerpo de esa idea*, como el conjunto de su expresión sensible en el espacio: actos y opiniones, religión y Estado, artes y ciencias, pueblos y ciudades, formas económicas y sociales, idiomas, derechos, costumbres, caracteres, rostros y trajes. La *historia* es —en íntima afinidad con la vida, con el devenir— *la realización de la cultura posible*^[2].

Debemos añadir que estas nociones fundamentales son en gran parte incomunicables por conceptos, definiciones y demostraciones. En su sentido más profundo, han de ser sentidas, vividas, intuitas. Existe una gran diferencia —rara vez apreciada— entre *vivir una cosa* y *conocer una cosa*, entre la certeza inmediata, que proporcionan las varias clases de intuición —iluminación, inspiración, visión artística, experiencia de la vida, golpe de vista entendido en hombres, «fantasía sensible exacta» de Goethe— y los resultados de la experiencia intelectual y de la técnica experimental. Para comunicar aquella, sirven la comparación, la imagen, el símbolo; para comunicar estos, sirven la fórmula, la ley, el esquema. El objeto del conocimiento es lo producido; o, mejor dicho, el acto del conocimiento, una vez verificado, es para el espíritu humano —como demostraremos— idéntico al objeto. Pero el producirse mismo solo puede ser vivido, sentido en una aprehensión profunda e inefable. He aquí el fundamento de eso que llamamos experiencia de la vida, conocimiento de los hombres. Comprender la historia es como conocer a los hombres, en el más alto sentido de la palabra. La pura imagen histórica no es visible sino para quien la mira con esa mirada que penetra en lo íntimo de las almas y que nada tiene que ver con los medios del conocimiento estudiados en la *Crítica de la razón pura*. El mecanismo de una imagen naturalista, por ejemplo, el mundo de Newton y de Kant, se conoce, se concibe, se analiza, se reduce a leyes y ecuaciones,

y, finalmente, a un sistema. El organismo de una pura imagen histórica, por ejemplo, el mundo de Plotino, Dante y Bruno, se intuye, se vive internamente, se aprehende como forma y símbolo y se reproduce, por último, en concepciones poéticas y artísticas. La «naturaleza viviente» de Goethe es una imagen *histórica* del mundo^[3].

2

Para hacer ver cómo un alma intenta realizarse en la imagen del mundo que la circunda; para mostrar hasta qué punto la cultura realizada es expresión y copia de una idea de la existencia humana, tomaré por ejemplo el *número*, elemento que la matemática recibe pura y simplemente para poder constituirse. Y elijo el número porque la matemática, ciencia que pocos pueden penetrar en toda su profundidad, ocupa un puesto peculiar entre todas las creaciones del espíritu. Es una ciencia de estilo riguroso, como la lógica, pero más amplia y mucho más rica de contenido; es un verdadero arte, que puede ponerse al lado de la plástica y de la música, porque, como estas, ha menester una inspiración directriz y amplias convenciones formales para su desarrollo; es, por último, una metafísica de primer orden, como lo demuestran Platón, y sobre todo Leibniz. El desarrollo de la filosofía se ha verificado hasta ahora en íntima unión con una matemática *correspondiente*. El *número* es el símbolo de la necesidad causal. Contiene, como el concepto de Dios, el último sentido del universo, considerado como naturaleza. Por eso puede decirse que la existencia de los números es un misterio, y el pensamiento religioso de todas las culturas ha afirmado siempre esta impresión^[4].

Así como todo producirse tiene la nota primaria de *dirección* —irreversibilidad—, así también todo producto tiene la nota de *extensión*, de tal suerte que no parece posible distinguir sin artificio el sentido de estas palabras. El enigma propio de lo producido y, por lo tanto, de lo extenso —en el espacio y la materia— se manifiesta en el tipo del número *matemático*, que se opone al número *cronológico*. En la esencia del número matemático hay el propósito de una *limitación mecánica*. El número tiene en esto gran afinidad con la *palabra*, la cual —como concepto, esto es, captando, o como signo, esto es, dibujando— limita igualmente las impresiones del mundo. Lo más hondo aquí resulta siempre inaprehensible e inexplicable. El número *real* con que trabaja el matemático, el *signo numérico*, *exactamente representado*, *hablado y escrito* —cifra, fórmula, guarismo, figura—, es ya, como la palabra pensada, dicha, escrita, un símbolo óptico, sensible y comunicable, una cosa que la visión interna y externa puede captar y en la que aparece realizada la limitación. El origen de los números se parece al origen del mito. El hombre primitivo considera las confusas impresiones de la naturaleza —«lo extraño»— como deidades, *númina*, y las conjura, limitándolas por medio de un *nombre*. De igual manera, los números sirven para

circunscribir y, por tanto, conjurar las impresiones de la naturaleza. Por medio de los nombres y de los números, la inteligencia humana adquiere poder sobre el mundo. El idioma de signos de una matemática y la gramática de una lengua tienen, en último término, la misma estructura. La lógica, es siempre una especie de matemática, y viceversa. Por eso en todos los actos de la intelección humana que están relacionados con un número matemático —medir, contar, dibujar, pesar, ordenar, dividir^[5]— existe la tendencia a limitar la extensión, tendencia que igualmente se manifiesta en sentido verbal por las formas de la demostración, la conclusión, la proposición, el sistema. Actos de esta índole, de que apenas nos damos cuenta, son los que hacen que para la conciencia humana vigilante haya objetos determinados por números de orden, propiedades, relaciones, lo singular, unidad y pluralidad, una estructura, en suma, del universo, que el hombre siente como necesaria e invariable, que llama «naturaleza» y que «conoce» como tal. La *naturaleza* es lo *numerable*. La historia es el conjunto de lo que no tiene relación con la matemática. De aquí la certeza matemática de las leyes naturales y la admirable concepción de Galileo de que la naturaleza está *scritta in lingua matematica*; de aquí el hecho, subrayado por Kant, de que la física exacta llega exactamente adonde llegue la posibilidad de aplicar los métodos matemáticos.

En el número, como *signo de la total limitación extensiva*, reside, pues, como lo comprendió Pitágoras, o quien fuera, con la íntima certidumbre de una sublime intuición religiosa, la *esencia* de todo lo real, esto es, de lo producido, de lo conocido y, al mismo tiempo, limitado. Mas no debe confundirse la matemática considerada como la facultad de pensar prácticamente los números, con el concepto mucho más estrecho de la matemática como *teoría* de los números desarrollada en forma hablada o escrita. Ni la matemática escrita ni la filosofía explicada en libros teóricos representan todo el caudal de intuiciones y pensamientos matemáticos y filosóficos que atesora una cultura. Hay otras muchas maneras de dar forma perceptible al sentimiento que sirve de fundamento a los números. Al comienzo de toda cultura aparece un estilo arcaico, que no solo en el primitivo arte helénico hubiera debido llamarse «geométrico». Un rasgo común, netamente matemático, se encuentra sucesivamente en ese estilo antiguo del siglo x, en el estilo de los templos de la IV dinastía de Egipto, con su absoluto predominio de la línea y del ángulo recto, en los relieves de los sarcófagos cristianos primitivos y en la construcción y ornamentación románica. Toda línea, toda figura de hombre o animal, con su tendencia no imitativa, manifiesta aquí un pensamiento místico de los números, que está en inmediata relación con el misterio de la muerte, de lo rígido.

Las catedrales góticas y los templos dóricos son *matemática petrificada*. Cierto que Pitágoras concibió científicamente el número «antiguo» como principio de un orden universal de las cosas *palpables*, como *medida* o *magnitud*. Pero justamente entonces se manifiesta también el número como ordenamiento estético de unidades sensibles y corpóreas; y ello sucede en el canon riguroso de la estatua y en el orden

dórico de las columnas. Todas las artes mayores son modos de limitación y tienen el mismo carácter significativo que los números. Basta recordar el problema del espacio en la pintura. Un gran talento matemático puede muy bien sin ciencia llegar a ser productivo y adquirir plena conciencia de sí mismo. Ante el poderoso sentido de los números que revelan la distribución del espacio en las Pirámides, la técnica de la construcción, de la irrigación, de la administración, y no hablemos del calendario egipcio, durante el Antiguo Imperio, nadie se atreverá a pensar que el nivel de la matemática egipcia está exactamente representado por el insignificante *Libro de cuentas de Amés*, escrito en la época del Nuevo Imperio. Los naturales de Australia, cuyo desarrollo espiritual corresponde al estadio del hombre primitivo, poseen un instinto matemático o, lo que es lo mismo, un pensar numérico, que no ha llegado a hacerse comunicable por palabras y signos, pero que, en lo que se refiere a la interpretación de la especialidad pura, supera con mucho al de los griegos. Han inventado el bumerang, cuyos efectos nos permiten suponer en esos salvajes una familiaridad sentimental con cierta índole de números que nosotros incluiríamos en las regiones del análisis geométrico superior. *Correspondiendo* a esto —en virtud de un nexo que más adelante explicaremos—, poseen un ceremonial complicadísimo y un léxico de gradaciones tan sutiles para expresar los grados de parentesco, como no se encuentra en ninguna otra cultura, ni aun en las más elevadas. En cambio, los griegos, en la época de su florecimiento, en el siglo de Pericles, no tenían sentido ni del ceremonial en la vida pública ni de soledad; todo lo cual se ajusta muy exactamente a la matemática euclidiana. Lo contrario sucede en la época del barroco, que vio aparecer a un tiempo mismo el análisis del espacio, la corte del Rey Sol y un sistema político basado en los parentescos dinásticos.

Así, el estilo de un alma halla su expresión en un mundo numérico, mas no solamente en la concepción científica del mismo.

3

De aquí se sigue una circunstancia decisiva que ha permanecido oculta hasta ahora para los mismos matemáticos.

No hay ni puede haber número en sí. Hay varios mundos numéricos porque hay varias culturas. Encontramos diferentes tipos de pensamiento matemático y, por lo tanto, diferentes tipos de números: uno indio, otro árabe, otro antiguo, otro occidental. Cada uno es radicalmente propio y único; cada uno es la expresión de un sentimiento del universo; cada uno es un símbolo, cuya validez está exactamente limitada aun en lo científico; cada uno es principio de un ordenamiento de lo producido, en que se refleja lo más profundo de un alma única, centro de una cultura única. Hay, por lo tanto, más de una matemática. Pues no cabe duda de que la

estructura interna de la geometría euclidiana es completamente distinta de la cartesiana; el análisis de Arquímedes es muy diferente del de Gauss, no solo por lo que toca al lenguaje de las formas, al propósito y a los medios, sino sobre todo por la raíz profunda, por el sentido primario del número, cuya evolución científica expone. Ese número, esa peculiar intuición del límite que en el número se hace sensible con evidencia absoluta, la naturaleza entera, por lo tanto, el mundo extenso, cuya imagen surge de esa limitación y que no admite ser tratado más que por una sola especie de matemática; todo eso nos habla, no de humanidad universal, sino, siempre y en todo caso, de una determinada índole humana.

El estilo de una matemática naciente, depende, pues, de la cultura en que arraiga, de los hombres que la construyen. El espíritu puede desplegar científicamente las posibilidades de esa cultura; puede concebirlas y llegar en su tratamiento a la máxima madurez; pero le es totalmente imposible modificarlas. En las primeras formas de la ornamentación antigua y de la arquitectura gótica estaba ya realizada la idea de la geometría euclidiana y del cálculo infinitesimal, muchos siglos antes de que naciese el primer matemático de esas culturas.

El momento en que comienza la comprensión del número y del idioma se caracteriza por una profunda experiencia íntima, verdadero *despertar del yo*, que de un niño hace un hombre, un miembro de una cultura. A partir de este momento existen para la conciencia vigilante objetos, esto es, cosas limitadas y bien distintas por su número y su especie. A partir de este momento existen propiedades bien determinables, conceptos, un nexo causal, un *sistema* del mundo circundante, una *forma del mundo*, *leyes del mundo*; la ley es lo asentado en firme y, por esencia, lo limitado, lo rígido, lo sometido a números. En este momento se produce un sentimiento súbito y casi metafísico de temor y respeto a lo que significan profundamente las palabras «medir», «contar», «dibujar», «formar».

Kant ha dividido el campo del saber humano en síntesis *a priori* —necesarias y universales— y síntesis *a posteriori* —derivadas de la experiencia—, y ha situado entre las primeras el conocimiento matemático, dando así, sin duda, una expresión abstracta a un sentimiento íntimo muy poderoso. Pero, en primer lugar, no existe una estricta separación entre ambas clases de síntesis (esto se ve muy bien en numerosos ejemplos de la alta matemática y mecánica modernas), aunque a juzgar por la procedencia del principio esa separación debiera ser rigurosa y absoluta; y, en segundo lugar, el *a priori*, sin duda de las más geniales concepciones de toda crítica gnoseológica, es un concepto lleno de dificultades. Kant presupone en él, sin tomarse el trabajo de probarlo —prueba que por lo demás es imposible dar en absoluto—, que la *forma* de toda actividad espiritual no solo es *inmutable*, sino también *idéntica* en todos los hombres. Y a consecuencia de ello no advirtió una circunstancia de importancia incalculable porque, para contrastar sus pensamientos con la realidad científica, no hizo uso de otros hábitos mentales que los de su tiempo, por no decir los de su persona. Y no pudo ver que esa «validez universal» de los teoremas es, en

realidad, harto *vacilante* e insegura. Junto a ciertos factores que sin duda alguna tienen una amplísima validez y son independientes, al parecer, por lo menos, de la cultura y del siglo a que pertenece el sujeto cognoscente, hay además en todo pensamiento una necesidad formal de muy otra índole, y a la cual el hombre se halla constreñido, no como hombre en general, sino como miembro *de una cierta cultura, con exclusión de otra cualquiera*. Hay, pues, dos muy distintas especies de *a priori*, y nadie podrá contestar nunca a la pregunta siguiente, que rebasa toda posibilidad de conocimiento: ¿Cuál es el límite entre esos dos *a priori*, si es que en realidad existe tal límite? Nadie hasta ahora se ha atrevido a afirmar que la constancia de las formas espirituales, considerada por todos como evidente, es una ilusión, y que en la historia hay más de un *estilo de conocimiento*. Pero recordemos que la unanimidad de pareceres en cosas que no se han presentado aún como problemáticas, lo mismo puede demostrar la generalidad de una verdad que la generalidad de un error. En todo caso, había aquí una oscuridad, y lo exacto hubiera podido inferirse de la no coincidencia de todos los pensadores. Ahora bien: el verdadero *descubrimiento* consiste en comprender que esa variedad de pensamientos no procede de una imperfección del espíritu humano, no obedece al carácter provisional y fragmentario del conocimiento, no es un defecto, en suma, sino el resultado forzoso de una necesidad histórica, la necesidad de un *sino*. Lo más hondo, lo último que el hombre puede conocer, no ha de derivarse de la constancia, sino de la variedad y de la lógica *orgánica* de esta variedad. *La morfología comparativa de las formas del conocimiento* es un problema que aún le queda por resolver al pensamiento occidental.

4

Si la matemática fuese una mera ciencia, como la astronomía o la mineralogía, podríamos definir su objeto. Pero nadie ha podido ni puede dar esa definición. En vano aplicaremos nosotros, los occidentales, nuestro propio concepto científico del número, violentamente, al objeto de que se ocupaban los matemáticos de Atenas y Bagdad; es lo cierto que el tema, el propósito y el método de la ciencia que en estas ciudades llevaba el mismo nombre, eran muy diferentes de los de nuestra matemática. *No hay una matemática; hay muchas matemáticas*. Lo que llamamos historia *de la matemática*, supuesta realización progresiva de un ideal único e inmutable, es en realidad, si damos de lado a la engañosa imagen de la historia superficial, una *pluralidad* de procesos cerrados en sí, independientes, un nacimiento repetido de distintos y nuevos mundos de la forma, que son incorporados, luego transfigurados y, por último, analizados hasta sus elementos finales; un brote puramente orgánico, de *duración* fija, una fluorescencia, una madurez, una decadencia, una muerte. No nos

engañemos. El espíritu antiguo creó su matemática casi de la nada. El espíritu occidental, histórico, había *aprendido* la matemática antigua, y la poseía —aunque solo exteriormente y sin incorporarla a su intimidad—; hubo, pues, de crear la suya modificando y mejorando, al parecer, pero en realidad aniquilando la matemática euclidiana, que no le era adecuada. Pitágoras llevó a cabo lo primero; Descartes, lo segundo. Pero los dos actos son, en lo profundo, *idénticos*.

La afinidad entre el lenguaje formal de una matemática y el de las artes mayores de la misma época^[6] no admite, pues, ninguna duda. El sentimiento vital de los pensadores y de los artistas es muy distinto; pero los medios de que dispone su conciencia vigilante para expresarse son, en su interioridad, de idéntica forma. El sentimiento de la forma en el escultor, pintor y músico es esencialmente matemático. El análisis geométrico y la geometría proyectiva del siglo XVII revelan una ordenación espiritual de un universo infinito; es la misma que la música de esa época quiere evocar, aprehender, realizar con su armonía derivada del arte del bajo cifrado, verdadera geometría del espacio musical; la misma también que su hermana la pintura al óleo quiere realizar mediante un principio de perspectiva —conocido solo *en Occidente*—, que es como la geometría sentimental del espacio plástico. Esto es lo que Goethe llamaba la *idea*. *La forma de la idea puede intuirse inmediatamente en lo sensible*; pero la ciencia no es intuición, sino observación y análisis. Mas la matemática traspasa los linderos de la observación y del análisis, y en sus momentos supremos procede por intuición, no por abstracción. De Goethe son estas palabras: «El matemático no es perfecto sino cuando siente la *belleza de la verdad*». Bien se comprende aquí que el enigma del número está muy próximo al misterio de la forma artística. El matemático genial tiene su puesto junto a los grandes maestros de la fuga, del cincel y del pincel, que aspiran también a comunicar, a realizar, a revestir de símbolos ese gran orden de todas las cosas que el hombre vulgar de cada cultura lleva en sí sin poseerlo realmente. Así, el reino de los números es, como el de las armonías, el de las líneas y el de los colores, una reproducción de la forma cósmica. Por eso la voz «creador» significa en la matemática algo más que en las simples ciencias. Newton, Gauss, Riemann fueron naturalezas artísticas. Léanse sus obras y se verá que sus grandes concepciones les vinieron de repente. «Un matemático —decía el viejo Weierstrass— que no tenga también algo de poeta no será nunca un matemático completo».

La matemática, pues, es *también un arte*. Tiene su estilo y sus períodos. No es, como el lego cree —y también el filósofo, en tanto que juzga como lego—, de inmutable sustancia, de época a época. No debiera estudiarse la evolución de las artes mayores sin conceder a la matemática una mirada, que de seguro no sería infructuosa. Nunca se han investigado al detalle las relaciones harto profundas que existen entre las variaciones de la teoría musical y el análisis del infinito; y, sin embargo, la estética habría sacado más fruto de estos estudios que de todas las investigaciones «psicológicas». Una historia de los instrumentos musicales daría, sin duda, resultados

de gran importancia, si se hiciese, no desde el punto de vista técnico (producción del sonido), como es lo corriente, sino partiendo de los últimos fundamentos espirituales en que radica la aspiración al colorido y al efecto sonoro. El deseo de llenar el espacio de infinitas sonoridades, deseo que se intensifica hasta el punto de convertirse en angustioso y anhelante, ha producido las dos familias predominantes de los instrumentos musicales modernos: la de teclado —órgano, piano— y la de cuerda, por oposición a la lira, cítara, caramillo y siringa antiguos y al laúd árabe. Esas dos familias, sea cual fuere su procedencia técnica, responden a un espíritu musical, que se forma en el norte germanocelta, entre Irlanda, el Weser y el Sena. El órgano y el clavicordio proceden seguramente de Inglaterra. Los instrumentos de cuerda reciben su forma definitiva en la Italia del norte, entre 1480 y 1530. El órgano se ha desarrollado principalmente en Alemania, hasta convertirse en el instrumento *que domina el espacio*, en ese gigantesco aparato que no tiene semejante en toda la historia de la música. El arte de Bach y su tiempo es enteramente el análisis de un inmenso mundo de sonoridades. De igual manera, el hecho de que los instrumentos de cuerda y de viento no se toquen solos, sino por grupos de igual timbre, según las distintas alturas de la voz humana (cuarteto de cuerda, instrumentos de madera, grupo de trompas) corresponde adecuadamente a la íntima estructura del pensamiento matemático occidental y no a la de la matemática antigua; de suerte que la historia de la orquesta moderna, con sus invenciones de nuevos instrumentos y sus transformaciones de los más viejos, es en realidad la historia de un universo sonoro que podría describirse muy bien con expresiones tomadas del análisis superior.

5

El círculo de los pitagóricos, hacia 540, llegó a la concepción de que *el número es la esencia de todas las cosas*. Esto no es, como suele decirse, «un gran paso en el desarrollo de la matemática». Es más aún: es propiamente el orto de una matemática nueva, creada en las profundidades del alma «antigua», teoría consciente de sí misma, que ya se había anunciado en problemas metafísicos y en tendencias de la forma artística. Es una nueva matemática, como la de los egipcios, que nunca fue escrita, y como la de la cultura babilónica, con sus formas algebraicoastronómicas y sus sistemas de coordenadas eclípticas. Pero la matemática egipcia y la matemática babilónica, que vinieron al mundo en una hora grande de la historia, estaban ya muertas hacía mucho tiempo cuando nació la matemática griega. Esta, que en lo esencial llega a su conclusión en el siglo II a. C., acabó por desaparecer también del mundo, aun cuando semeja perdurar todavía en nuestras denominaciones. Más tarde fue sustituida por la matemática árabe. Lo que conocemos de la matemática alejandrina nos permite suponer que le precedió un gran movimiento, cuyo centro

debió de estar en las escuelas persas y babilónicas, como Edesa, Seleucia y Ctesifon. Esta matemática prealejandrina no ejerció influencia sobre el espíritu antiguo, a no ser por algunos pequeños detalles. Los matemáticos de Alejandría, aunque tienen nombres griegos —como Zenodoro, que estudió las figuras isoperimétricas; Sereno, que investigó las propiedades de un haz de radiaciones armónicas en el espacio; Hipsicles, que introdujo la división caldea del círculo y, sobre todo, Diofanto—, son todos, seguramente, arameos, y sus tratados representan una pequeña parte de una literatura escrita principalmente en lengua siria^[7]. Esta matemática llegó a su plenitud en la ciencia arabeislámica, y cuando esta, a su vez, hubo muerto, surgió mucho después, en un nuevo suelo, una nueva creación, la matemática occidental, la matemática *nuestra*, la que nosotros, con extraña ceguera, consideramos como única matemática, como la cima y remate de una evolución de dos mil años, pero que, en verdad, casi ha cumplido ya su tiempo, prefijado para ella tan rigurosamente como para las anteriores.

La afirmación de que el número es la esencia de todas las cosas *aprehensibles por los sentidos* sigue siendo la más valiosa proposición de la matemática antigua. En ella el número se define como medida, expresando así el sentimiento cósmico de un alma apasionadamente entregada al *ahora* y al *aquí*. Medir, en este sentido, significa medir algo próximo y corpóreo. Pensemos en la obra que comprendía todo el arte antiguo: la estatua de un hombre desnudo. Lo más esencial y significativo de la existencia, el *ethos* de la vida, se halla ahí íntegramente expresado en los planos, medidas y proposiciones sensibles de las partes. El concepto pitagórico de la armonía numérica, aunque deducido acaso de una música que no conocía la polifonía ni la armonía y que, a juzgar por la forma de sus instrumentos, buscaba un sonido único, pastoso y casi corpóreo, parece enteramente forjado para ideal de esa plástica. La piedra labrada no es una cosa sino en cuanto posee límites bien calculados, una forma bien medida; es lo que es, porque el cincel del artista le ha dado ese su ser; de otra suerte sería un *caos*, algo no realizado aún y, por lo pronto, nada. Este sentimiento, trasladado a lo grande, es el que crea el *cosmos*, en oposición al caos, el mundo exterior del alma «antigua», el orden armónico de todas las cosas singulares, limitadas, de palpable presencia. La suma de esas cosas es justamente el *mundo entero*. Lo que media entre las cosas, el espacio cósmico, en el cual nosotros, los occidentales, ponemos todo el *pathos* de un símbolo magno, es para los griegos la nada, τὸ μὴ ὄν^[8]. Para el antiguo, extensión significa cuerpo; para nosotros, espacio, como función del cual nos «aparecen» las cosas. Desde este punto de vista se llega acaso a descifrar el concepto más profundo de la metafísica antigua, el ἄπειρον^[9] de Anaximandro. Esta palabra no puede traducirse a ningún idioma occidental; ἄπειρον es lo que no posee «número», en el sentido pitagórico; lo que no tiene medida, ni límite, ni, por lo tanto, esencia; es *lo inmenso*, *lo informe*, la estatua antes de surgir labrada del bloque. Esto es, la ἀρχή^[10], lo que a la vista es ilimitado e informe, pero que, cuando recibe límites y se individualiza, se transforma en algo: el mundo. Es la

forma *a priori* del conocimiento «antiguo»; es la corporeidad en sí. En la imagen kantiana del mundo, el lugar correspondiente lo ocupa el espacio absoluto que Kant podía pensar, «excluyendo de él todas las cosas».

Ahora ya se comprenderá lo que separa unas matemáticas de otras, y especialmente la «antigua» de la occidental. Para el pensamiento antiguo, para el sentimiento cósmico de los antiguos, la matemática no podía ser más que teoría de las relaciones de magnitud, medida y figura entre cuerpos sólidos. Cuando Pitágoras, movido por ese sentimiento, halló la fórmula decisiva, era para él el número precisamente un símbolo *óptico*, no una forma en general o una relación abstracta; era el signo de la limitación de las cosas, que abarcamos con la mirada, como individuos sueltos. Toda la Antigüedad, sin excepción, concibió los números como unidades de medida, magnitudes, distancias, superficies. No podía representarse otra especie de extensión. La matemática antigua es, en última instancia, *estereometría*. Cuando Euclides —que concluyó el sistema de esa matemática en el siglo III a. C.— habla de un triángulo, se refiere con íntima necesidad a la superficie límite de un cuerpo, nunca a un sistema de tres rectas secantes o a un grupo de tres puntos en el espacio de tres dimensiones. Llama a la línea «longitud sin anchura» (μήκος ἀπλατές). En nuestra época, esta definición sería defectuosa; en la matemática antigua es excelente.

El número occidental no nace, como pensaba Kant y el mismo Helmholtz, de la «intuición *a priori* del tiempo». Es algo específicamente espacial, como ordenamiento de unidades homogéneas. El tiempo real no tiene la menor relación con las matemáticas; lo iremos viendo claramente en lo sucesivo. Los números pertenecen exclusivamente a la esfera de lo extenso. Pero hay tantas maneras posibles —y por ende necesarias— de representarse el orden de lo extenso como existen culturas. El número antiguo no es el pensamiento de relaciones espaciales, sino de unidades tangibles, limitadas *para los ojos del cuerpo*. La «Antigüedad», por lo tanto —ello se sigue necesariamente—, no conoció más que los números «naturales» —positivos enteros— que entre las muchas y muy abstractas especies numéricas de nuestra matemática occidental —sistemas complejos, hipercomplejos, no arquimédicos, etc.— no ocupan un lugar privilegiado.

Por eso la representación de los números irracionales, o como decimos nosotros, fracciones decimales infinitas, ha sido siempre irrealizable para el espíritu griego. Dice Euclides —y esto hubiera debido comprenderse mejor— que las distancias inconmensurables no se comportan *como números*. Y en realidad, si se analiza el concepto de número irracional, se ve que el concepto de *número* y el concepto de *magnitud* están en él perfectamente separados, porque los números irracionales, por ejemplo, π , no pueden ser nunca exactamente limitados o representados por una distancia. De aquí se sigue que para el número antiguo, que es justamente límite *sensible*, *magnitud conclusa* y nada más, la representación, por ejemplo, de la relación del lado del cuadrado con la diagonal, entra en contacto con una idea

numérica totalmente distinta, muy extraña al sentimiento antiguo del universo y, por lo tanto, intolerable, idea que parece próxima a descubrir el arcano de la propia existencia. Este sentimiento se expresa en un extraño mito griego, de época posterior, según el cual el primero que sacó a la luz pública la noción de lo irracional perdió la vida en un naufragio, «porque lo inexpresable e inimaginable debe siempre permanecer oculto». Quien sienta el terror que se manifiesta en este mito —es el mismo terror que estremecía a los griegos de la época más floreciente ante la idea de ensanchar sus minúsculos Estados-ciudades, convirtiéndolos en territorios públicamente organizados; ante las perspectivas de largas calles en línea recta y avenidas interminables; ante la astronomía babilónica, con sus infinitos espacios estelares; ante la idea de salir del Mediterráneo con rumbos que ya de antiguo habían descubierto las naves egipcias y fenicias; es la misma antigua metafísica que los atenazaba al pensar en la disolución de lo tangible, lo sensible, lo presente, lo actual, con que la existencia antigua se había construido como una cerca protectora, allende la cual yacía no sabemos qué cosa inquietante, una *sima*, elemento primario de ese cosmos, creado y mantenido en cierto modo artificialmente—, quien comprenda ese sentimiento, ha comprendido también el sentido más hondo del número antiguo, la *medida opuesta a lo inmenso*, y ha logrado compenetrarse con el superior *ethos* religioso de esa limitación. Goethe, al estudiar la naturaleza, ha conocido muy bien ese sentimiento; y así se explica su polémica, casi angustiosa, contra la matemática que en realidad —y esto nadie todavía lo ha entendido bien— iba dirigida instintivamente contra la matemática *no* «antigua», contra el cálculo infinitesimal, que servía de fundamento a la física de su tiempo.

El sentimiento religioso de los antiguos va condensándose en manifestaciones cada vez más expresivas, en cultos sensibles, actuales —locales— que corresponden a deidades euclidianas. La religión griega no conoció los *dogmas* abstractos que flotan en los espacios mostrencos del pensamiento. El culto es al dogma pontificio como la estatua es al órgano de nuestras catedrales. La matemática euclidiana tiene, sin duda, algo de culto. Recuérdese la teoría secreta de los pitagóricos y la teoría de los poliedros regulares con su significación en el esoterismo de los platónicos. Por otra parte, a esta relación entre el culto y la matemática antigua corresponde en Occidente la profunda afinidad entre el análisis del infinito, a partir de Descartes, y la dogmática de la misma época, en su progresión, que va desde las últimas decisiones de la Reforma y la Contrarreforma hasta el deísmo puro, libre de toda referencia a lo sensible. Descartes y Pascal fueron matemáticos y jansenistas. Leibniz fue matemático y pietista. Voltaire, Lagrange y D'Alembert son contemporáneos. Para el alma antigua, el principio de lo irracional, esto es, la destrucción de la serie estatuaría de los números enteros, representantes de un orden perfecto del mundo, fue como un criminal atentado a la divinidad misma. Este sentimiento se percibe claramente en el *Timeo* de Platón. La transformación de la serie discontinua de los números en una serie continua pone en cuestión no solo el concepto «antiguo» del número, sino hasta

el concepto del mundo antiguo. Se comprende ahora que en la matemática antigua no fuesen posibles, no ya el *cero como número* —refinada creación de admirable energía, que aniquila toda representación sensible y, para el alma india, que la concibió como base del sistema de posición, constituye la clave para desentrañar el sentido de la realidad—, pero ni siquiera los números *negativos*, que nosotros nos representamos sin dificultad. En efecto, no hay *magnitudes* que sean *negativas*. La expresión $-2 \times -3 = +6$ ni es intuible ni representa una magnitud. Con $+1$ termina la serie de las magnitudes.

En la representación gráfica de los números negativos cada signo, a partir del cero, se convierte de pronto ($+3+2+1$ 0 $-1-2-2-3$) en *símbolo positivo* de algo negativo. *Significa* algo, pero ya no es nada. Mas el pensamiento aritmético antiguo no estaba orientado en la dirección de un acto mental como este.

Todo lo que nace del espíritu antiguo asciende a la categoría de realidad, por medio de la limitación plástica. Lo que no puede dibujarse no es «número». Platón, Arquitas y Eudoxio hablan de números superficiales y números corporales cuando quieren expresar nuestra segunda y tercera potencia; y se comprende muy bien que no exista para ellos el concepto de potencias mayores en los números enteros. Una potencia cuarta sería un absurdo, porque el sentimiento plástico fundamental de los antiguos exigiría inmediatamente que se la imaginase como extensión material de cuatro dimensiones. Una expresión como e^{-ix} , que aparece muchas veces en nuestras fórmulas, o simplemente el signo $5^{1/2}$, que fue empleado en el siglo XIV por Nicolás de Oresme, les hubiera parecido a los griegos completamente absurdo. Euclides llamados ($\pi\lambda\epsilon\nu\rho\alpha\iota$) a los factores de un producto. Para investigar en números enteros la relación entre dos distancias, el antiguo cuenta por quebrados; finitos, naturalmente. Por eso no puede manifestarse la idea del cero como número; en efecto, el cero no tiene un sentido que pueda dibujarse. Contra esto no cabe argumentar diciendo que la matemática griega constituye precisamente el «estadio primitivo» en la evolución *de la* matemática. Tal objeción lleva impreso el sello característico de nuestros hábitos mentales. Pero la matemática antigua no es un preludio; dentro del mundo que la «Antigüedad» se creó a sí misma, constituye un todo perfecto, y solo *nosotros* no lo consideramos así. La matemática babilónica y la india, construidas mucho antes que la griega, habían ya elaborado, como elementos esenciales de *su* mundo numérico, esas mismas nociones que para el sentimiento de los antiguos resultaban absurdas; y algunos pensadores griegos las conocían. *La* matemática, repetimos, es una ilusión. Un pensamiento matemático, y en general científico, es exacto, convincente, «necesario lógicamente», cuando corresponde perfectamente al propio sentimiento de la vida. De lo contrario, es imposible, falso, absurdo, o, como solemos decir nosotros con el orgullo de los espíritus históricos, «primitivo». La matemática moderna, obra maestra del espíritu occidental —«verdadera» solo para este espíritu—, le hubiera parecido a Platón una ridícula y fatigosa aberración que se aproxima a veces a la matemática *verdadera*, la «antigua». ¡Cuántas grandes concepciones de otras culturas

no habremos dejado perderse por no poder acomodarlas en *nuestro* pensamiento con sus propias limitaciones o, lo que es lo mismo, por sentirlas falsas, superfluas y absurdas!

6

La matemática antigua, teoría de magnitudes intuitivas, no quiere interpretar sino los hechos del presente palpable; por lo tanto, limita su investigación y su vigencia a ejemplos próximos y pequeños. En esto la matemática antigua es perfectamente consecuente consigo misma. En cambio, la matemática occidental se ha conducido con una falta de lógica que ha puesto claramente de manifiesto el descubrimiento de las geometrías no euclidianas. Los números son formaciones intelectuales que no tienen nada de común con la percepción sensible; son formaciones del pensamiento puro^[11] que poseen en sí mismas su validez abstracta. ¿Pueden aplicarse de modo exacto a la realidad de la percepción inteligente? He aquí un problema continuamente planteado y nunca resuelto a satisfacción. La congruencia de los sistemas matemáticos con los hechos de la experiencia diaria no tiene, por de pronto, nada de evidente. Según el prejuicio vulgar —que Schopenhauer comparte—, la intuición posee una evidencia matemática inmediata; y, sin embargo, la geometría euclidiana, que es idéntica, *grosso modo*, a la geometría popular de todos los tiempos, no coincide con la intuición sino en muy estrechos límites, en el papel. En la intuición de remotas distancias vemos a las paralelas juntarse en el horizonte. Sobre este hecho descansa toda la perspectiva pictórica. Y, sin embargo, Kant, prescindiendo de «la matemática de lo lejano», olvido imperdonable en un pensador occidental, apela siempre a figuras pequeñas, en las que, justamente por su pequeñez, no puede presentarse el problema propiamente occidental, el problema infinitesimal del espacio. De la misma manera, Euclides, cuando quiere dar a sus axiomas certidumbre intuitiva, tiene buen cuidado de no referirse a un triángulo imposible de dibujar ni de «intuir», como, por ejemplo, el que forman el observador y dos estrellas fijas. Pero en esto procede de acuerdo con el modo de sentir antiguo; obedece a aquel terror ante lo irracional que impidió a los antiguos concebir la nada como cero, como número, excluyendo de la contemplación cósmica las relaciones inconmensurables para conservar intacto el símbolo de la medida.

Aristarco de Samos, que vivió en Alejandría entre 288 y 277, en un círculo de astrónomos relacionados sin duda alguna con las escuelas de Persia y Babilonia, bosquejó un sistema heliocéntrico^[12] del universo que, al ser nuevamente descubierto por Copérnico, causó en Occidente una profunda emoción metafísica —recuérdese a Giordano Bruno— y fue como el cumplimiento de grandes presagios, la confirmación de aquel sentimiento fáustico y gótico que, en la arquitectura de las

catedrales, ofrendara un sacrificio a la idea del espacio infinito. Pero las ideas de Aristarco de Samos fueron recibidas por los antiguos con una indiferencia absoluta, y bien pronto —dijérase intencionadamente— olvidadas. Sus partidarios se redujeron a unos cuantos sabios, oriundos casi todos de Asia Menor. Su defensor más famoso, Seleuco (hacia 150 a. C.) era natural de Seleucia, ciudad persa situada a orillas del Tigris. En realidad, el sistema de Aristarco carecía de todo valor espiritual para *aquella* cultura. Su idea fundamental hubiera sido incluso peligrosa. Y eso que se distinguía del sistema de Copérnico —nadie ha observado hasta ahora este hecho decisivo— por una variante particular, muy conforme con el sentimiento antiguo del mundo. Aristarco se representaba el cosmos *encerrado* en una *esfera hueca*, de límites corpóreos, asequible a la mirada, en cuyo centro estaba el sistema planetario, pensado a la manera de Copérnico. La astronomía antigua, cualquiera que fuese su modo de concebir los movimientos celestes, consideró siempre la Tierra como algo distinto de los astros. La idea de que la Tierra es *una estrella entre estrellas*^[13], idea preparada ya por Nicolás Cusano y por Leonardo, es tan compatible con el sistema de Tolomeo como con el de Copérnico. Pero la hipótesis de una esfera celeste excluía el principio del infinito, que hubiera puesto en peligro el concepto antiguo del límite sensible. No aparece, pues, en Aristarco la idea de un espacio cósmico ilimitado, que parecía imponerse inevitablemente y que el espíritu babilónico ya había concebido mucho antes. Al contrario, Arquímedes demuestra en su famoso libro del *Número de arena* —el título mismo indica que se trata de una refutación de las tendencias infinitesimales, y no, como se ha venido diciendo, de un primer paso hacia el moderno cálculo integral— que ese cuerpo estereométrico (pues no otra cosa es el cosmos de Aristarco) lleno de átomos (arena) conduce a resultados *muy grandes, pero no infinitos*. Esto es justamente la negación de todo cuanto el análisis significa *para nosotros*. El cosmos de nuestra física es la más rigurosa superación de todo límite material, como lo demuestran el continuo fracaso y la constante resurrección de las hipótesis sobre el éter cósmico, pensado materialmente, esto es, por medio de una intuición mediata. Eudoxio, Apolonio y Arquímedes, que fueron sin duda los más finos y audaces matemáticos de la Antigüedad, desarrollaron a la perfección un análisis *puramente óptico* de lo concreto, partiendo del valor que para los antiguos tenía el límite plástico y aplicando principalmente la regla y el compás. Emplearon métodos profundos y de difícil acceso para nosotros, una especie de cálculo integral, que solo en apariencia es semejante al método de la integral definida de Leibniz; usaron de lugares geométricos y coordenadas que son verdaderos números y líneas definidas, y no, como en Fermat y sobre todo en Descartes, relaciones innominadas del espacio, valores de puntos, relativos a su posición. Entre esos procedimientos se destaca el método exhaustivo empleado por Arquímedes^[14] en el tratado, descubierto hace poco, que dedica a Eratóstenes; aquí ya no se obtiene la cuadratura del segmento de parábola calculando polígonos semejantes, sino rectángulos inscritos. Pero justamente esta manera tan ingeniosa y complicada de resolver el problema

fundándose en ciertas ideas geométricas de Platón pone de manifiesto la enorme diferencia entre esta intuición y la de Pascal, por ejemplo, que se le parece superficialmente. No hay nada más opuesto al método «antiguo» —si se prescinde del concepto de la integral de Riemann— que nuestro método de las cuadraturas (que así por desgracia siguen llamándose), en donde la «superficie» se define como limitada por una función y entonces ya ni siquiera cabe hablar de una solución por el dibujo. En este punto las dos matemáticas llegan casi a tocarse; y precisamente en este punto es donde mejor se percibe el abismo infranqueable que separa a las dos almas, de que esas dos matemáticas son la expresión.

Los números puros, cuya esencia encerraron los egipcios, por decirlo así, en el estilo cúbico de su arquitectura primitiva, con un terror profundo ante el misterio, fueron también para los helenos la clave que les descubrió el sentido de las cosas, de lo *rígido* y, por lo tanto, de lo *perecedero*. La construcción de piedra y el sistema científico niegan la vida. El número matemático, principio formal del mundo extenso, que solo existe *por* y *para* la conciencia humana vigilante, está en relación con la *muerte* por medio del nexo causal, como el número cronológico está en relación con el devenir, con la vida, con la necesidad del sino. Iremos viendo cada vez más claramente que el origen de todas las artes mayores está en esa relación de la forma estricta matemática con el *fin* y *término* de lo orgánico, con el resto visible de lo que fue vivo, con el cadáver. Ya hemos hecho notar que la ornamentación primitiva se desarrolla en los objetos y recipientes del culto funerario. *Los números son símbolos de lo transitorio*. Las formas rígidas niegan la vida. Las fórmulas y las leyes dan rigidez a la imagen de la naturaleza. Los números matan. Son las madres de Fausto, que reinan majestuosas en la soledad, «en los imperios de lo increado... configuración y transfiguración, eterno alimento del sentido eterno, envuelto en las imágenes de todas las criaturas».

Aquí coinciden Platón y Goethe en el presentimiento de un postrer misterio. Las madres, lo inasequible —las ideas de Platón—, significan las *posibilidades* de un alma colectiva, sus formas nonatas. En el mundo visible, que una necesidad íntima ordena conforme a la idea de esa alma colectiva, se realizan aquellas posibilidades en forma de cultura —cultura creadora y cultura creada—, de arte, de pensamiento, de Estado, de religión. Así se explica la afinidad entre el sistema de los números y la idea del mundo en una misma cultura; y esta conexión da al sistema de los números un sentido que trasciende del mero saber y conocimiento y le confiere el valor de una intuición del universo. Por eso hay tantas matemáticas —mundos de los números— como culturas superiores. Solo así se comprende que los grandes pensadores matemáticos, artistas plásticos de los números, hayan necesitado el auxilio de una profunda intuición religiosa para descubrir los problemas decisivos de su cultura. Tal es el sentido de la creación del número antiguo, apolíneo, por Pitágoras, *fundador de una religión*. Ese mismo sentimiento primario es el que anima a Nicolás Cusano, el gran obispo de Brixen, cuando, en 1450, partiendo de la infinitud divina en la

naturaleza, descubre los fundamentos del cálculo infinitesimal. Leibniz, quien dos siglos más tarde fijó definitivamente el método y las características de ese cálculo, se funda sobre consideraciones puramente metafísicas acerca del principio divino y su relación con la extensión infinita, para desenvolver el *analysis situs*, que es quizá la más genial interpretación del espacio puro, sin mezcla de elemento sensible, y cuyas riquísimas posibilidades no han sido desarrolladas hasta el siglo XIX por Grassman, en su teoría de la extensión, y sobre todo por Riemann, que es su verdadero creador, en la simbólica de las superficies bilaterales, que representan la naturaleza de ciertas ecuaciones. Kepler y Newton fueron también almas de temple religioso y, como Platón, tuvieron clara conciencia de que por medio de los números habían logrado penetrar en la esencia de un orden divino del universo.

7

Suele decirse que Diofanto fue el primero que libertó a la aritmética antigua de su condición sensible y la hizo progresar, ampliándola y creando el álgebra, como teoría de las cantidades indeterminadas. Pero Diofanto no creó el álgebra, sino que la introdujo de repente en la matemática antigua que conocemos, haciendo uso de pensamientos anteriores. Para el sentimiento antiguo del mundo, el álgebra no es un progreso, sino una absoluta superación. Esto basta ya para demostrar que Diofanto no pertenece interiormente a la cultura antigua. Actúa en él un nuevo sentimiento del número, o, mejor dicho, un nuevo sentimiento del límite que el número impone a la realidad. Ya no es aquel sentimiento helénico, cuya idea del límite sensible y actual dio origen a la geometría euclidiana de los cuerpos tangibles y a la plástica de la estatua desnuda. No conocemos los detalles que acompañan la formación de esta *nueva* matemática. Diofanto es un caso único en la matemática de la Antigüedad posterior; tanto, que se ha pensado en influencias de la India. Pero, sin duda, lo que hay aquí es influjo de aquellas escuelas árabes primitivas de la Mesopotamia, cuyos trabajos han sido tan poco estudiados, salvo los que se refieren a temas dogmáticos. Diofanto se *propone* desarrollar ciertos pensamientos euclidianos; pero en ese desarrollo surge un nuevo sentimiento del límite —yo le llamo *mágico*—, aunque sin conciencia de su oposición al concepto antiguo. Diofanto no amplifica la idea del *número como magnitud*, sino que la deshace sin darse cuenta de ello. Ningún griego hubiera podido comprender lo que es un número *indeterminado a* o un número *innominado 3*, que no son ni magnitud, ni medida, ni distancia. Pues bien: el nuevo sentimiento del límite encarnado en estas especies numéricas está ya, por lo menos, latente en las reflexiones de Diofanto. El cálculo por letras, tan corriente hoy entre nosotros, la forma actual del álgebra, que ha recibido desde entonces otra nueva interpretación, fue introducida en 1591 por Vieta, en oposición notable, aunque

inconsciente, al cálculo del Renacimiento, que seguía el estilo antiguo.

Diofanto vivió hacia 250 d. C., esto es, *en el tercer siglo de la cultura árabe*. El organismo histórico de la cultura árabe ha permanecido oculto bajo las formas más aparentes y superficiales del imperio romano y de la Edad Media^[15]. A la cultura árabe pertenece todo lo que se produjo en el territorio del futuro Islam, desde los comienzos de nuestra era. Justamente entonces despunta un nuevo sentimiento del espacio, que se manifiesta en las basílicas, los mosaicos y los relieves sepulcrales de estilo cristianosirio, y al mismo tiempo acaban de extinguirse los últimos rescoldos de la plástica estatuaría de Atenas. En esta época surge otra vez un *arte arcaico* y una ornamentación rigurosamente geométrica. Diocleciano establece entonces un verdadero *califato* en aquel imperio, que solo en apariencia era romano. Entre Euclides y Diofanto median quinientos años. Otros tantos median entre Platón y Plotino, entre el último pensador —el Kant—, que remata una cultura, y el primer escolástico —el Duns Escoto— de una cultura recién nacida.

Por primera vez nos encontramos ante el fenómeno, hasta hoy desconocido, de esos grandes individuos cuyo nacimiento, desarrollo y decadencia constituye la *sustancia propia de la historia universal*, oculta tras un velo superficial de mil confusos colores. El alma «antigua» que declina y se extingue en la inteligencia romana; aquel alma cuyo «cuerpo» es la cultura antigua, con sus obras, pensamientos, hechos y ruinas. Había surgido 1.100 años a. C., en el territorio del mar Egeo. La cultura arábiga, que empieza a alentar en Oriente, desde Augusto, bajo el manto de la civilización antigua, tiene indudablemente su origen en la comarca que se extiende entre Armenia y la Arabia meridional, Alejandría y Ctesifon. Son expresiones de esta alma nueva casi todo el arte de la época imperial, los cultos orientales, llenos de savia joven, la religión mandea y maniquea, el cristianismo y el neoplatonismo, los foros imperiales de Roma y el Panteón, que es *la primera mezquita del mundo*.

Es cierto que en Alejandría y Antioquía se escribía en griego y aun se creía pensar en griego; pero este hecho no tiene la menor importancia, como no la tiene el que la ciencia occidental haya usado, hasta Kant, la lengua latina, o que Carlomagno se figurase haber «resucitado» el imperio romano.

Para Diofanto ya no es el número la medida y esencia de las *cosas plásticas*. En los mosaicos de Rávena el hombre ya no es *cuerpo*. Insensiblemente han ido perdiendo los términos griegos su primitiva significación. Estamos muy lejos de la *καλοκάγαθία*^[16] ática, de la *ἀταραξία*^[17] y la *γαλήνη*^[18] estoicas. Sin duda, Diofanto no conoce aún el cero ni los números negativos; pero ya no conoce tampoco las unidades plásticas de los números pitagóricos. Por otra parte, la indeterminación de los números árabes innominados es enteramente distinta de la variabilidad regular del número occidental, que se expresa en la *función*.

La matemática *mágica*, el álgebra, se desarrolla lógicamente, sin que conozcamos los detalles de esta evolución, sobre el estadio en que la dejara Diofanto —que ya supone un cierto desarrollo anterior— y llega a su plenitud en el siglo ix, época de los

abasías, como lo demuestra la ciencia de Alchwarizmi y Alsidschzi. Así como la plástica ateniense se desarrolla paralelamente a la geometría euclidiana —dos manifestaciones externas de un mismo lenguaje formal—; así como el estilo fugado de la música instrumental evoluciona junto al análisis del espacio, así también al lado del álgebra nace y crece un arte mágico, el arte de los mosaicos, de los arabescos —que desde el imperio sasánida y luego desde Bizancio van ostentando cada vez mayor riqueza y complicación en su absurdo tejido de formas orgánicas—, el arte de los alorrelieves constantinianos con la incierta oscuridad del fondo entre las figuras libremente destacadas. El álgebra está en la misma relación con la aritmética antigua y con el análisis occidental que la basílica cupular con el templo dórico y con la catedral gótica.

No es que Diofanto haya sido un gran matemático. La mayor parte de lo que su nombre evoca no se halla en sus escritos, y lo que está en sus escritos no es seguramente todo propiedad suya. Su importancia casual obedece a que, hasta donde nuestro conocimiento alcanza, es el primero que manifiesta por modo indudable un nuevo sentimiento del número. Frente a los grandes maestros, que perfeccionan y *cierran* una matemática, como Apolonio y Arquímedes en la Antigüedad, y como Gauss, Cauchy y Riemann en el Occidente, produce Diofanto la impresión de que en su idioma de fórmulas hay algo de primitivo que hasta ahora se ha solido calificar de decadente. Como primitivo habrá de ser comprendido y estimado en el futuro, una vez que se haya verificado en el cuadro del arte antiguo la indispensable transmutación de valores, que consiste en ver que eso que se llama arte decadente y que tanto se desprecia, no es sino la vacilante e insegura manifestación del sentimiento arábigo, que empezaba a despuntar. Igual impresión de arcaísmo, de primitivismo, de inseguridad, produce la matemática de Nicolás de Oresme, obispo de Lisieux —1323-1382—, que fue el primero que empleó en Occidente coordenadas libremente elegidas y hasta potencias con exponentes quebrados. Esto supone, sin duda, un sentimiento del número poco claro todavía, pero ya inconfundible, un sentimiento totalmente distinto del antiguo y también del arábigo. Pensemos en Diofanto y al mismo tiempo en los primitivos sarcófagos cristianos de las colecciones romanas; pensemos luego en Oresme y en las estatuas góticas de las catedrales alemanas; advertiremos pronto cierta afinidad entre ambos matemáticos, cuyos pensamientos representan un *mismo* período arcaico de la inteligencia abstracta. En la época de Diofanto se había extinguido ya aquel sentimiento estereométrico que palpitaba en la finura y elegancia suprema de un Arquímedes y que supone ya una inteligencia urbana. En aquel mundo árabe primitivo los hombres eran torpes, anhelantes, místicos. Ya no tenían aquella claridad, aquella desenvoltura de los atenienses. Eran hijos de la tierra. Habían nacido en un paisaje matutino y no, como Euclides o D'Alembert, en una gran ciudad^[19]. Ya nadie comprendía los profundos y complicados productos del pensamiento antiguo; se pensaban ideas nuevas, confusas, cuya organización clara, cuya concepción urbana intelectual no podía formularse aún.

Tal es el estadio *gótico* de todas las culturas jóvenes. La «Antigüedad» había pasado por él en la época dórica, de la cual no nos queda más que la cerámica de estilo *dipylon*. Las concepciones del tiempo de Diofanto fueron desenvueltas y perfeccionadas más tarde, en los siglos IX y X, en Bagdad, por grandes maestros que no desmerecen de Platón y de Gauss.

8

La acción decisiva de Descartes, cuya *Geometría* vio la luz pública en 1637, no consistió, como suele decirse, en introducir un nuevo método o una nueva intuición en la geometría tradicional, sino en formular definitivamente una *nueva idea del número*, que se manifiesta en el hecho de haber cortado todo lazo de unión entre la geometría y la construcción óptica de las figuras, distancias medidas y mensurables. Con esto era ya un hecho el análisis del infinito. Quien estudie a fondo la obra de Descartes verá que el sistema rígido de coordenadas llamado cartesiano, representante ideal de las magnitudes mensurables, en sentido semieuclediano, tuvo en realidad su importancia en el período anterior, en el de Oresme, por ejemplo, y que Descartes, más que perfeccionarlo, lo que hizo fue superarlo. Su contemporáneo Fermat fue el último clásico de ese sistema.

En lugar de los elementos sensibles, distancias y superficies concretas —expresión específica del sentimiento *antiguo* del límite—, aparece ahora el *punto*, elemento abstracto de espacio, totalmente extraño al sentir antiguo; y el punto se caracteriza desde ahora como un grupo de números puros coordinados. Descartes deshace el concepto de la magnitud, de la dimensión sensible, transmitido por los textos antiguos y la tradición árabe, y lo sustituye por el valor variable y relativo de las posiciones en el espacio. Nadie ha comprendido que esto significaba en realidad *prescindir por completo de la geometría*, que en adelante vive en el mundo numérico del análisis una existencia aparente, compuesta tan solo de reminiscencias antiguas. La palabra «geometría» posee un sentido apolíneo indestructible. A partir de Descartes, la mal llamada «geometría nueva» es en verdad, o un proceso sintético que determina la *posición de ciertos puntos*, por medio de ciertos números, en un espacio no necesariamente tridimensional —una «colección de puntos»—, o un proceso analítico que determina ciertos números por medio de la posición de ciertos puntos. Sustituir las distancias por posiciones es concebir la extensión como espacio puro, como espacio sin cuerpos.

Creo que el ejemplo clásico que mejor revela la destrucción de esa geometría óptica y finita, heredada de los antiguos, es la transformación de las funciones angulares —que fueron números de la matemática india con un sentido que apenas podemos vislumbrar— en funciones ciclométricas y su descomposición en series, que

en el campo infinito del análisis algebraico han perdido ya hasta el más leve recuerdo de las figuras geométricas de estilo euclidiano. El número cíclico π , como la base de los logaritmos naturales e , se manifiesta por doquiera en este grupo numérico, y produce relaciones que borran todo límite entre la geometría, la trigonometría y el álgebra; relaciones que no son ni aritméticas ni geométricas y ante las cuales ya nadie piensa en círculos realmente dibujados o en potencias calculables.

9

El alma antigua llegó, por medio de Pitágoras, en 540 a. C., a la concepción de su número apolíneo, como magnitud mensurable; asimismo el alma occidental, en una fecha que corresponde a aquella, formuló por medio de Descartes y los de su generación —Pascal, Fermat, Desargues— la idea de un número, que nace de una tendencia apasionada, *fáustica*, hacia el infinito. El número, como *magnitud pura*, adherido a la presencia corpórea de la cosa singular, encuentra su correlato en el número como *relación pura*^[20]. Si es lícito definir el mundo antiguo, el cosmos —partiendo de aquella profunda necesidad de limitación visible—, como la suma calculable de las cosas materiales, podrá decirse, en cambio, que *nuestro* sentimiento del universo se ha realizado en la imagen de un espacio infinito, en el cual lo visible resulta lo condicionado, lo opuesto al absoluto, y casi como una realidad de segundo orden. Su símbolo es el concepto de *función*, concepto decisivo, que no aparece, ni vislumbrado siquiera, en ninguna otra cultura. La función no es, en modo alguno, la ampliación o desarrollo de un concepto del número recibido por tradición, es la superación completa de todo número. No solo la geometría euclidiana, y con esta la geometría «universal humana» fundada en la experiencia diaria, la geometría de los niños y de los indoctos, sino también la noción arquimédica del cálculo elemental, la aritmética, cesa de tener valor para la matemática verdaderamente significativa del occidente europeo. Ya no hay más que análisis abstracto. Para los antiguos, la geometría y la aritmética eran ciencias conclusas, integrales, de primer orden, y su método era la intuición, el contar o dibujar magnitudes; para nosotros esas disciplinas ya no son más que instrumentos prácticos de la vida diaria. La adición y la multiplicación, los dos métodos antiguos del cálculo, hermanos gemelos de la construcción de las figuras, desaparecen por completo en la infinidad de nuestros procesos funcionales. La potencia, que es en principio un simple signo numérico que indica un determinado grupo de multiplicaciones —productos de cantidades iguales—, queda hoy completamente desligada del concepto de magnitud; el nuevo símbolo del exponente —logaritmo— empleado en formas complejas, negativas, quebradas, ha trasladado la potencia a un mundo trascendente de relaciones, que para los griegos, que no conocían sino dos potencias positivas enteras, las superficies y los volúmenes,

hubiera sido completamente inaccesible; pensemos en expresiones como

$$e^{-x}, \sqrt[n]{x}, \frac{1}{a^l}$$

Las profundas creaciones que a partir del Renacimiento se suceden rápidamente unas a otras; los números imaginarios y complejos, introducidos por Cardan en 1550; las series infinitas, fundadas teóricamente en 1666 por el gran descubrimiento del binomio de Newton; los logaritmos en 1610, la geometría diferencial, la integral definida de Leibniz; la colección, como nueva unidad numérica, ya presentida por Descartes; los nuevos procesos como el de la integración indefinida, el desarrollo de las funciones en series y aun en series infinitas de otras funciones; todas estas conquistas son otras tantas victorias sobre el sentimiento popular sensible del número, que el espíritu de la nueva matemática debía superar para poder dar cuerpo a un nuevo sentimiento del universo. No hay ejemplo de una cultura que haya manifestado tanto respeto como la occidental por los productos de otra anterior —la «antigua»— desaparecida hacía mucho tiempo, y que le haya permitido tener sobre sí tan amplio influjo científico. Hemos tardado mucho en atrevernos a pensar nuestro propio pensamiento. En el fondo hemos sentido de continuo el deseo de imitar a los antiguos. Y, sin embargo, cada paso que dábamos en esa dirección nos alejaba más y más del ideal ansiado. Por eso la historia del saber occidental es la de una *progresiva emancipación* de los influjos antiguos, una liberación que ni siquiera fue deseada, sino obligada por hondas tendencias inconscientes. *Y así la evolución de la matemática moderna aparece como una lucha sorda, larga, y al cabo, triunfante, contra el concepto de magnitud*^[21].

10

Los prejuicios favorables con que miramos la Antigüedad nos han impedido hallar un nuevo nombre para el número propiamente occidental. El actual lenguaje de los signos matemáticos falsea los hechos, y ha sido el culpable de que aun entre los mismos matemáticos domine la creencia de que los números son magnitudes. Y, en efecto, sobre esa suposición descansan nuestras designaciones gráficas habituales.

Pero los signos particulares que sirven para expresar la función (x , π , 5) no constituyen el número nuevo. El nuevo número occidental es *la función misma*, la función *como unidad*, como elemento, la relación variable, irreducible a límites ópticos. Y hubiera debido buscarse para él un nuevo lenguaje de fórmulas no influido en su estructura por las concepciones de la Antigüedad.

Representémonos la diferencia entre dos ecuaciones —esta palabra misma no debiera comprender cosas tan heterogéneas— tales como: $3^x + 4^x = 5^x$ y $x^n + y^n = z^n$, (la ecuación del teorema de Fermat). La primera consta de varios «números antiguos» (magnitudes). La segunda es ella misma *un* número de muy distinta especie, si bien ello permanece encubierto por la identidad de la grafía. En efecto, los signos de nuestra matemática se han formado bajo la influencia de representaciones euclidianas y arquimédicas. En la primera ecuación, el signo de igualdad define el enlace rígido de dos magnitudes determinadas, tangibles; en la segunda representa una relación constante dentro de un grupo de variables, de tal suerte que ciertas alteraciones arrastran como consecuencia necesaria otras alteraciones. La primera ecuación se propone determinar —medir— una magnitud concreta que se llama resultado. La segunda no tiene resultado alguno; es la copia y signo de una relación que para $n > 2$ (este es el famoso problema de Fermat) excluye valores enteros *probablemente indicables*. Un matemático griego no hubiera entendido lo que se pretende con operaciones de esta índole, cuyo fin último no es un *cálculo*.

El concepto «incógnita» induce a error si se aplica a las letras de la ecuación de Fermat. En la primera ecuación, en la «antigua», x es una magnitud determinada y mensurable que hay que despejar. En la segunda ecuación, la palabra «determinar» no tiene sentido alguno para x, y, z, n ; por consiguiente, lo que se quiere no es hallar el valor de esos símbolos; x, y, z, n no son, pues, números, en sentido plástico, sino signos de una conexión a la cual le faltan los caracteres de magnitud, figura y univocidad; son signos de una infinidad de posibles posiciones de igual carácter que, concebidas como unidad, constituyen el verdadero número. La ecuación *toda*, expresada en una grafía que contiene, por desgracia, muchos y engañosos signos, es de hecho un número único; los signos x, y, z no son números, como lo son los signos $+ e =$.

El concepto de los números irracionales, de los números propiamente antihelénicos, deshace en su fundamento mismo la noción del número concreto y determinado. A partir de este momento, ya no forman estos números una serie de magnitudes crecientes, discretas, plásticas, sino un *continuo* de una dimensión, en el cual cada corte —en el sentido de Dedekind— representa «un número», aunque ya en realidad no puede dársele este nombre. Para el espíritu antiguo no hay más que un número entre el 1 y el 3; para el espíritu occidental, hay una colección infinita. Y el último resto de tangibilidad popular y antigua queda finalmente destruido, cuando se introducen en la matemática los números imaginarios ($\sqrt{-1} = i$) y los números complejos (de la forma general $a + bi$) que amplifican el continuo lineal y lo transforman en la noción sumamente trascendente de cuerpo numérico —conjunto de una colección de elementos homogéneos— en donde cada corte representa un plano numérico, una colección infinita de inferior «potencia», como, por ejemplo, el conjunto de todos los números reales. Estos planos numéricos, que desde Cauchy y Gauss tienen un papel muy importante en la teoría de las funciones, son puras

creaciones del pensamiento. En cierto modo hubieran podido los griegos concebir el número irracional positivo, por ejemplo, $\sqrt{2}$, aunque solo fuese negándolo, *excluyéndolo* de entre los números, llamándolo ἄρρητος, ἄλογος^[22]. Pero expresiones de la forma $x + y i$ exceden todas las posibilidades del pensamiento antiguo. La extensión de las leyes aritméticas a toda la esfera del complejo, dentro de la cual son continuamente aplicables, es el fundamento de la teoría de las funciones, teoría que representa en su mayor pureza la matemática occidental, porque comprende en sí todas sus partes. De esta suerte la matemática occidental se hace perfectamente aplicable al cuadro de la física *dinámica*, que se ha desenvuelto al mismo tiempo; como también la matemática antigua representa el correlato exacto de aquel mundo de cosas plásticas, que la física *estadística*, desde Leucipo hasta Arquímedes, estudia en el sentido teórico y mecánico.

El siglo clásico de esta *matemática barroca* —en oposición al *estilo jónico*— es el XVIII, que empieza con los descubrimientos decisivos de Newton y Leibniz y sigue con Euler, Lagrange, Laplace, D'Alembert, hasta llegar a Gauss. El desenvolvimiento de esta poderosa creación espiritual fue como un milagro. Apenas osaba nadie creer en lo que veía. Descubríanse verdades a montones, que parecían imposibles a los refinados espíritus de aquel siglo de temple escéptico. Y D'Alembert decía: *Allez en avant et la joi vous viendra*, refiriéndose a la teoría del cociente diferencial. En efecto, la lógica misma parecía formular oposición; todos los supuestos descansaban, en apariencia, sobre errores, y, sin embargo, se llegó a buen término.

Este siglo, en la sublime embriaguez de aquellas formas saturadas de espíritu y ocultas a los ojos del cuerpo —pues junto a esos grandes maestros del análisis hay que poner también a Bach, Gluck, Haydn, Mozart—; este siglo, en el cual un pequeño círculo de espíritus selectos y profundos, de donde Goethe y Kant permanecieron excluidos, vivía entre los más refinados descubrimientos y las más audaces combinaciones formales, correspondiente por su contenido, exactamente, a la época más plena del jónico, a la época de Eudoxio y Arquitas (450-350 a. C.) —y debemos añadir también Fidias, Policleto, Alcámenes y los edificios de la Acrópolis —, en la cual el mundo de la matemática y de la plástica antiguas brilló con todo el esplendor de sus posibilidades y llegó a su final apogeo.

Ahora ya podemos comprender la elemental oposición entre el alma antigua y el alma occidental. No hay nada más íntimamente distinto en toda la historia de la humanidad superior. Y justamente porque los extremos se tocan, porque acaso las oposiciones arranquen de un fondo común, sepultado en las más profundas capas de la vida, siente el alma occidental, fáustica, esa anhelante aspiración hacia el ideal del alma apolínea, que es la única que el alma occidental ha amado, enviándole la fuerza con que se entregaba al presente puro.

11

Ya hemos hecho notar que en el hombre primitivo y en el niño hay un momento de la vida interior en que súbitamente nace el yo; y entonces es cuando comprenden ambos el fenómeno del número, entonces es cuando, de pronto, poseen un mundo circundante, y lo refieren al yo.

Cuando la mirada atónita del hombre primitivo ve destacarse a grandes rasgos, sobre el caos de las impresiones, ese mundo naciente de la extensión; cuando la oposición profunda, irreducible, entre ese mundo exterior y el mundo interior ha dado forma y dirección a la vida vigilante, entonces despierta también el *sentimiento primario del anhelo*, en esa alma, que súbitamente se da cuenta de su soledad. Es el anhelo hacia el término del devenir, hacia la plenitud y realización de todas las posibilidades internas; el alma aspira a desenvolver la idea de su propia existencia. Es el anhelo del niño, penetrando a raudales en la conciencia clara, como sentimiento de una irresistible dirección, y que más tarde viene a situarse ante el espíritu viril, como *enigma del tiempo*, enigma inquietante, seductor, insoluble. Las palabras «pasado» y «futuro» han adquirido ahora, de pronto, un sentido fatídico.

Pero ese anhelo, que nace de la riqueza y beatitud de la vida interna, es al mismo tiempo, en los más hondos repliegues de cada alma, *terror*. Así como todo producirse camina hacia un producto, en el que *concluye* y remata, así también el sentimiento primario del producirse, el anhelo, está en contacto con el otro sentimiento de lo ya producido, el terror. En el presente sentimos fluir la vida; en el pretérito yace lo transitorio. Esta es la raíz del eterno terror a lo irrevocable, a lo ya conseguido, a lo definitivo, a lo percedero, al mundo mismo, como cosa realizada, en donde con el límite del nacimiento queda marcado también el de la muerte; terror al instante en que la posibilidad sea realidad, en que la vida se cumpla y termine, en que la conciencia llegue a su *fin*. Es ese profundo terror cósmico que embarga el alma del niño y que no abandona nunca al gran hombre, creyente, poeta, artista, en su infinita soledad; terror a las potencias extrañas, que, inmensas y amenazadoras, irrumpen en el naciente mundo en forma de fenómenos naturales. La voluntad de intelección que hay en el hombre siente la dirección, implícita en todo proceso productivo, como un elemento extraño y hostil, en su inflexibilidad —*irreversibilidad*—; y para conjurar lo eternamente incomprensible le aplica un nombre. La dirección es algo extraño que transforma el futuro en pasado y le da al tiempo, en oposición al espacio, esa contradictoria inquietud, esa ambigüedad dolorosa que ningún hombre de valía deja nunca de sentir.

El terror cósmico es, sin duda alguna, el *más creador* de todos los sentimientos primarios. El hombre le debe las más plenas y profundas formas y figuras, no solo de

la vida interior consciente, sino también de su reflejo en los innumerables productos de la cultura externa. Como una melodía recóndita, que no todos pueden oír, insinúase el terror en el lenguaje de formas que habla toda verdadera obra artística, toda filosofía íntima, toda acción importante; y asimismo —aunque perceptible para muy pocos— se manifiesta también en los grandes problemas de toda matemática. Solo el hombre que interiormente es ya cadáver, el habitante de las grandes urbes postrimeras, la Babilonia de Hammurabi, la Alejandría de los Tolomeos, el Bagdad del mundo islámico, el París y el Berlín de hoy; solo el puro sofista intelectual, el sensualista, el darwinista, pierde o niega ese terror, interponiendo entre sí y lo extraño una «concepción científica del mundo» sin arcanos ni misterios.

Así como el anhelo se refiere a ese algo incomprensible, cuyas mil formas cambiantes, inaprehensibles, más bien se ocultan que se expresan en la palabra «tiempo», así el sentimiento primario del terror se manifiesta por medio de los símbolos de la *extensión*, símbolos espirituales, comprensibles, susceptibles de recibir una configuración. De esta suerte, en la conciencia vigilante de cada cultura aparecen, distintas en cada una, las formas contrapuestas de tiempo y espacio, dirección y extensión, sirviendo aquellas de fundamento a estas como el producirse sirve de fundamento al producto, pues también el anhelo es base del terror, se transforma en terror, y no viceversa. Aquellas están sustraídas a la potencia del espíritu; estas quedan rendidas a su servicio. Aquellas son solo para *vivir*; estas, solo para *conocer*. «Temer y amar a Dios», he aquí la expresión cristiana que manifiesta el sentido contrapuesto de ambos sentimientos cósmicos.

En el alma de la humanidad primitiva, como también en la del niño, surge el impulso, el afán de conjurar, vencer, aplacar —«conocer»— ese elemento de las potencias extrañas, que irremisiblemente actúa en todo lo extenso, *en* el espacio y *por* el espacio. Conjurar, vencer, aplacar, «conocer», es en el fondo lo mismo. *Conocer a Dios* significa, en la mística de todas las edades primitivas, conjurarlo, inclinarlo a nuestro favor, *apropiárnoslo* íntimamente. Y ello se consigue por medio de la palabra, del «nombre» con que se nombra, se *evoca* al *numen*, o también mediante los usos de un culto, en que reside una fuerza secreta. La forma más refinada y más poderosa de ese acto defensivo es el conocimiento de las causas, el conocimiento sistemático, la limitación por conceptos y números. Por eso el hombre no es plenamente hombre hasta que posee el *idioma*. Con irresistible necesidad, el conocimiento, que ha madurado en las palabras, convierte el caos de las *impresiones* primarias en la «naturaleza», con sus leyes, a las que ha de *obedecer*, transforma el «mundo en sí» en «mundo para nosotros»^[23]. Aplaca el terror cósmico, dominando lo misterioso, convirtiéndolo en realidad *comprensible*, encadenándolo con las férreas reglas de un idioma propio, cuyas formas intelectuales quedan impresas en la realidad.

Esta es la *idea del tabú*^[24], que representa un papel predominante en la vida espiritual de todos los hombres primitivos, pero cuyo contenido originario está ya tan

lejos de nosotros, que la palabra resulta intraducible a los idiomas cultos. La angustia sin reposo, el sagrado temor, la profunda desesperanza, la melancolía, el odio, los oscuros deseos de aproximación, de unión, de alejamiento, todas esas emociones plenamente formadas, propias ya de las almas *maduras*, se mezclan y confunden en ese infantil estado, con opaca indecisión. El doble significado de la voz «conjurar» que quiere decir al mismo tiempo constreñir y suplicar, ilumina en cierto modo el sentido de ese acto místico, con el cual el hombre primitivo hace tabú lo extraño y lo temible. El temeroso respeto ante lo que no depende de él, ante lo que se impone, ante lo legal, ante las potencias extrañas del mundo, *es el origen de toda forma elemental*. En los primeros tiempos se manifiesta por medio de la ornamentación, de las ceremonias y los ritos complicados, de las rigurosas disposiciones de costumbres primitivas. Pero en la cumbre de las grandes culturas esas producciones, aunque no han perdido interiormente el sello de su origen, el carácter de conjuro, constituyen los mundos perfectos de formas que llamamos el arte, el pensamiento religioso, físico, y, *sobre todo, matemático*. El medio común a todas las almas para realizarse en el mundo, el único que todas conocen, es la *simbolización de lo extenso*, del espacio o de las cosas, ya en las concepciones del espacio absoluto universal de la física newtoniana, o en los espacios interiores de las catedrales góticas y mezquitas árabes, o en la infinitud atmosférica de los cuadros de Rembrandt, que volvemos a encontrar en los oscuros mundos sonoros de los cuartetos de Beethoven, o en los poliedros regulares de Euclides, o en las esculturas del Partenón, o en las pirámides de Egipto, o en el nirvana de Buda, o en la exquisitez y jerarquía de las costumbres cortesanas bajo Sesostris, Justiniano I y Luis XIV o, por último, en la idea de Dios de un Esquilo, Plotino, Dante, o en la energía de la técnica actual, que circunda y apresa como en una red al globo terráqueo.

12

Volvamos a la matemática. El punto de partida de toda actividad productiva, en la cultura antigua, fue, como vimos, la ordenación de las cosas, en tanto que son presentes, abarcables, mensurables, contables. El sentimiento occidental de la forma, el sentimiento gótico de un alma desmedida, llena de aspiraciones, perdida en las lejanías, prefirió, en cambio, el signo del espacio puro, inintuible, ilimitado. No nos engañemos: estos símbolos, que fácilmente podrían aparecernos como idénticos y provistos de un valor universal, están *rigurosamente condicionados*. Nuestro espacio cósmico infinito, sobre cuya presencia, al parecer, no cabe la más mínima duda, *no* existe para el hombre antiguo; ni siquiera puede representárselo. Por otra parte, el cosmos helénico, cuya profunda incompatibilidad con nuestro modo de concebir el mundo no hubiera debido permanecer tanto tiempo ignorada, es para los helenos algo

evidente. En realidad, el espacio absoluto de nuestra física es una forma que supone muchas y muy complicadas premisas tácitas, una forma que ha nacido de *nuestra* alma, como copia y expresión de ella; y solo para la índole propia de nuestra existencia vigilante es ese espacio algo real, necesario y natural. Los conceptos simples son siempre los más difíciles. Su simplicidad consiste justamente en que hay en ellos infinitas cosas que no podrían expresarse y que tampoco hace falta decir, porque los hombres que pertenecen a *ese círculo* las sienten con profunda certidumbre, y los extraños no pueden entenderlas por mucho que se esfuercen en lograrlo. Esto mismo puede decirse del contenido propiamente occidental que tiene la palabra «espacio». Toda la matemática, desde Descartes, sirve a la interpretación teórica de ese símbolo máximo, lleno de sustancia religiosa. La física, desde Galileo, no quiere otra cosa. En cambio, la matemática y la física antiguas no *conocen* en absoluto tal objeto.

También aquí han traído oscuridades peligrosas los nombres antiguos, herencia literaria de los griegos. *Geometría* significa arte de medir; *aritmética*, arte de contar. Pero la matemática occidental no tiene ya en realidad nada que ver con *esos dos* modos de limitación, y, sin embargo, no ha sabido encontrar nombres nuevos para designarse a sí misma. La palabra «análisis» está bien lejos de decirlo todo.

El «antiguo» comienza y concluye sus reflexiones matemáticas en el cuerpo singular y sus planos limitantes, a los cuales pertenecen indirectamente las secciones cónicas y las curvas superiores. *Nosotros*, en el fondo, no conocemos sino el elemento espacial abstracto, el punto que, sin intuición ni medición ni denominación posibles, representa simplemente un centro de referencia. La recta para el griego es una arista mensurable; para nosotros, un ilimitado continuo de puntos. Leibniz da como ejemplo de su principio infinitesimal la recta, que representa el caso límite de una circunferencia de radio infinitamente grande, siendo el punto el otro caso límite. Para los griegos, el círculo es una *superficie*, y el problema consiste en reducirla a una figura conmensurable. *Por eso la cuadratura del círculo fue el problema límite clásico para el espíritu de los antiguos*. Les pareció que el más profundo de todos los problemas de la forma era convertir las superficies curvilíneas en rectángulos, sin variar su magnitud, y de ese modo *medirlas* íntegramente. Para nosotros ese problema se ha transformado en un método casi insignificante, que consiste en representar el número p por medios algebraicos, sin que en ello se trate para nada de figuras geométricas.

El matemático antiguo no conoce más que lo que ve y toca. Donde cesa la visibilidad limitada y limitante, objeto único de sus pensamientos, allí termina su ciencia. El matemático occidental, en cambio, tan pronto como se pertenece a sí mismo y se libra de los prejuicios «antiguos», se traslada a la región abstracta de una colección numérica infinita de n —no ya solo de tres— dimensiones, dentro de la cual su geometría —pues todavía sigue llamándola así— puede y aun casi siempre debe prescindir de todo auxilio intuitivo. Cuando el antiguo recurre al arte para

expresar su sentimiento de la forma, le da al cuerpo humano, en danzas y luchas, en mármoles y bronces, un porte tal, que sea capaz de contener en sus planos y contornos el máximo de medida y de sentido. En cambio, el verdadero artista occidental cierra los ojos y se pierde en un abismo de músicas incorpóreas, cuyas armonías y polifonías evocan puros fantasmas del más allá, regiones que trascienden de toda posibilidad óptica. Pensemos en lo que un escultor ateniense y un contrapuntista septentrional entienden por *figura* y tendremos la oposición de los dos mundos, de las dos matemáticas. Los matemáticos griegos emplean la palabra $\sigma\omega\mu\alpha$ en el sentido de cuerpo. Por otra parte, la terminología jurídica usa del mismo vocablo para designar la persona por oposición a la cosa: $\sigma\omega\mu\alpha\tau\alpha\ \kappa\alpha\iota\ \pi\rho\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha\tau\alpha$, *personae et res*.

Por eso el número antiguo, entero, material, busca involuntariamente una relación que lo una con el nacimiento del hombre corpóreo, del $\sigma\omega\mu\alpha$. El número 1 es apenas considerado como número real. Es la $\acute{\alpha}\rho\chi\eta$, la materia prima de la serie numérica, el origen de todos los números verdaderamente tales, y por lo mismo el origen de toda magnitud, de toda medida, de toda cosa real. Su signo fue, en la sociedad de los pitagóricos —no importa el tiempo en que ello ocurriera—, el símbolo del seno materno, del origen de la vida. El 2, primer número *propiamente tal*, que duplica el 1, entró por ello en relación con el principio viril, y su signo era una imitación del falo. El *sagrado tres* de los pitagóricos, por último, designaba el acto de la unión del varón con la hembra, el acto de la generación —fácilmente puede comprenderse la interpretación erótica de los dos *únicos* procesos a que el antiguo daba valor, el aumento de magnitudes y la producción de magnitudes, la adición y la multiplicación —, y su signo era la reunión de los dos primeros. Desde ese punto de vista se comprende claramente el *mito*, que ya hemos referido, del criminal descubrimiento del número irracional. El irracional, o, según nuestro modo de expresarnos, el uso de los decimales infinitos, viene a destruir el orden genético, el orden corpóreo-orgánico, instituido por los dioses. No hay duda de que la reforma que los pitagóricos introdujeron en la región antigua consistió en rehabilitar el viejísimo culto de Deméter. Deméter es parienta de Gaya, la Tierra Madre. Existe una profunda relación entre su culto y esa concepción sublime de los números.

Así, la Antigüedad hubo de ser, por una necesidad íntima, la cultura de lo *pequeño*. El alma apolínea había intentado conjurar el sentido de las cosas con el principio del límite *visible*; su tabú se aplicó a la presencia inmediata, a la proximidad de lo extraño. Lo que pasaba lejos y raudó, lo que no era visible, no existía para ella. El griego, como el romano, sacrificaba a los dioses de la comarca en donde se encontraba; las demás deidades desaparecían de su horizonte visual. La lengua griega *no tiene palabra para designar el espacio* —habremos de perseguir continuamente el profundo sentido simbólico de tales fenómenos lingüísticos—, e igualmente le faltaba al griego el sentimiento —tan nuestro— del paisaje, de los amplios horizontes, de los panoramas, de las perspectivas: lejanía y nubes. Faltábale también el concepto de

«patria», que se extiende a lo lejos y comprende una gran nación. La *patria*, para el hombre antiguo, es el territorio que su vista abarca desde la torre de su ciudad natal. Lo que haya tras esos límites ópticos de un átomo político, es el extranjero y hasta el enemigo. Aquí comienza ya el terror de la existencia antigua; y así se explica la tremenda animosidad con que se aniquilaron unas a otras aquellas minúsculas ciudades. La *polis* es la más pequeña de todas las formas de Estado imaginables; su política es la política de la proximidad, muy en oposición a nuestra diplomacia, que es la política de lo ilimitado. El templo antiguo, que podía abarcarse de *una* mirada, es el tipo más pequeño de todos los edificios clásicos. La geometría, desde Arquitas hasta Euclides —y lo mismo le sucede por su influjo a la geometría de nuestras escuelas—, trata de figuras y cuerpos pequeños y manejables; por eso justamente ignoró las dificultades que surgen al considerar figuras de dimensiones astronómicas, que no siempre admiten la aplicación de la geometría euclidiana^[25]. De otra suerte, el espíritu ático, tan fino, hubiera quizá vislumbrado algo del problema de las geometrías no euclidianas; en efecto, las objeciones contra el axioma de las paralelas^[26], cuya expresión incierta y, sin embargo, imposible de perfeccionar, produjo bien pronto escándalo, andaban cerca del descubrimiento decisivo. Así como el sentir antiguo se entregaba con evidente espontaneidad al pensamiento de lo próximo y pequeño, así también nuestro modo de pensar prefiere con igual evidencia el infinito, aquello que trasciende de toda capacidad óptica. Las perspectivas matemáticas que el Occidente ha descubierto o aprendido han sido todas, con profunda necesidad, traducidas al idioma de las formas infinitesimales, aun antes de descubrirse propiamente el cálculo diferencial. El álgebra árabe, la trigonometría india, la mecánica antigua, han sido incorporadas al análisis. Las «más evidentes» proposiciones del cálculo elemental (por ejemplo, $2 + 2 = 4$) si se consideran desde puntos de vista analíticos, se transforman en problemas cuya solución deberá lograrse en la teoría de los grupos, y en muchos casos no ha sido lograda aún; cosa que a Platón y su tiempo le hubiera parecido una locura y prueba patente de una falta total de disposiciones matemáticas.

En cierto modo, cabe tratar la geometría como álgebra o el álgebra como geometría; esto es, cabe prescindir de la visión o imponerla. Lo primero es lo que nosotros hemos hecho; lo segundo, lo que hicieron los griegos. Arquímedes, que en su admirable cálculo de la espiral toca ciertos hechos generales que sirven de fundamento al método leibniziano de la integral definida, subordina su método a principios estereométricos; y un estudio superficial encontraría en ese método un sentido muy moderno. Un indio que estudiase ese mismo problema de la espiral llegaría, con toda evidencia, a una fórmula trigonométrica, o cosa parecida^[27].

De la oposición fundamental entre los números antiguos y los números occidentales se deriva otra oposición igualmente profunda: la de las relaciones que median entre los elementos de cada uno de esos mundos numéricos. La relación entre *magnitudes* se llama *proporción*; la relación entre *relaciones* constituye la esencia de la *función*. Pero las palabras «proporción» y «función» rebasan los límites de la matemática y tienen un sentido muy importante en la técnica de las dos artes correspondientes: plástica y música. Prescindiendo de lo que la proporción significa en la distribución de *cada* estatua, individualmente considerada, puede decirse que las obras de arte típicamente antiguas, estatuas, relieves, frescos, permiten siempre una *ampliación* o una *reducción* de las proporciones. En cambio, estas palabras carecen de sentido para la música. Recordemos el arte de las piedras preciosas, cuyos objetos eran esencialmente reducciones de motivos en tamaño natural. En la teoría de las funciones, el concepto *transformación de grupos* tiene una importancia decisiva; y cualquier músico puede comprobar fácilmente que en las teorías modernas de la composición hay una parte esencial constituida por formaciones análogas. Bastará citar una de las formas instrumentales más finas del siglo XVIII: el «tema con *variazioni*».

La proporción supone la constancia de los elementos; la transformación, en cambio, su variabilidad. Compararemos en este punto los teoremas de congruencia, en Euclides (cuya demostración descansa de hecho sobre la proporción actualmente dada 1 : 1), con la deducción moderna de esos mismos teoremas, merced a las funciones angulares.

14

La *construcción* —que en su más amplio sentido comprende todos los métodos de la aritmética elemental— es el alfa y la omega de la matemática antigua; consiste en producir ante nosotros una figura única bien visible. El compás es el cincel de esta segunda arte plástica. En cambio, en las investigaciones de la teoría de las funciones, que buscan como resultado, no una magnitud, sino la discusión de posibilidades generales, formales, el método de trabajo puede caracterizarse como una especie de composición, íntimamente emparentada con la composición musical. Un gran número de conceptos musicales podrían aplicarse inmediatamente a ciertas operaciones analíticas de la física —modalidad, tono, frase, cromatismo y otros—, y cabe preguntar si muchas relaciones no ganarían en claridad aceptando estos nombres.

Toda *construcción* afirma, toda *operación* niega la apariencia visible; aquella labra lo dado ante los ojos, esta lo analiza y descompone. Así surge otra nueva oposición entre las dos modalidades del método matemático. La antigua matemática

de lo pequeño consideraba el *caso singular* concreto, resolvía el problema *determinado*, verificaba la construcción *particular*. En cambio, la matemática de lo infinito estudia *clases enteras* de posibilidades formales, *grupos* de funciones, operaciones, ecuaciones y curvas, y no las estudia en vista de cierto resultado, sino con respecto a su realización. Hace ya dos siglos —y apenas se dan cuenta de ello los matemáticos actuales— que ha surgido la *idea de una morfología general de las operaciones matemáticas*, que puede considerarse como el sentido propio de toda la matemática moderna. Se revela aquí una tendencia comprensiva de la espiritualidad occidental, que iremos notando cada vez con mayor claridad en adelante; una tendencia que es propiedad exclusiva del espíritu fáustico y de su cultura. Y no se encuentra nada parecido en ninguna otra. La mayor parte de las cuestiones de que se ocupa nuestra matemática, sus problemas más peculiares —los que corresponden a la cuadratura del círculo entre los griegos—, como, por ejemplo, la investigación de los criterios de convergencia de series infinitas (Cauchy) o la transformación en funciones periódicas de las integrales elípticas y algebraicas en general (Abel, Gauss), hubieran sido para los antiguos, que buscaban como resultados magnitudes sencillas y determinadas, un juego ingenioso y algo abstruso, lo cual coincide perfectamente con el actual juicio del gran público. Nada es más impopular que la matemática moderna; y hay en esto algo de simbólico también, algo de la lejanía infinita, de la *distancia*. Todas las grandes obras occidentales, desde Dante hasta *Parsifal*, son impopulares; todas las obras antiguas, desde Homero hasta el altar de Pérgamo, son populares en grado máximo.

15

Y así, por último, el contenido del pensar numérico occidental viene a condensarse en el *clásico problema-límite de la matemática fáustica*, clave del concepto de infinito —del infinito fáustico—, concepto de difícil acceso y totalmente diferente del sentimiento que los árabes y los indios tuvieron de la infinitud. Me refiero a la *teoría del valor-límite*, ya se conciba el número, en particular, como serie infinita, como curva o como función. Este valor-límite de los modernos es la más rigurosa oposición al valor-límite de los antiguos, que hasta ahora no habíamos llamado así y que se manifiesta en el clásico problema-límite de la cuadratura del círculo. Hasta el siglo XVIII, el principio de la diferencial quedó oscurecido en su significación por prejuicios euclidianos populares. A pesar de todas las precauciones que se tomen, el concepto de lo infinitamente pequeño, tal como se presenta inmediatamente a la inteligencia, tiene siempre un leve resto de la constancia antigua; siempre hay en él la *apariencia*, al menos, de una magnitud, aunque Euclides no la hubiera reconocido y admitido como tal. El cero es una constante, un número entero,

en el continuo lineal, entre $+1$ y -1 . Las investigaciones analíticas de Euler han padecido notablemente, porque este sabio —como muchos otros después de él— consideró las diferenciales como ceros. Solo el concepto de *valor-límite*, explicado definitivamente por Cauchy, elimina ese resto del antiguo sentimiento numérico y convierte el cálculo infinitesimal en un sistema perfecto y limpio de contradicciones. Ya no se habla de «magnitud infinitamente pequeña», sino de «valor inferior al límite de *toda posible* magnitud finita»; y este cambio nos conduce derechamente a la concepción de un número variable, que oscila entre todas las magnitudes finitas, distintas de cero, y que, por lo tanto, no tiene ya la más leve sombra de magnitud. El valor-límite, en esta definitiva concepción, no es ya aquello a que los valores concretos van acercándose. *Representa el acercamiento mismo: el proceso, la operación. Ya no es un estado, sino una actividad.* Así, en el problema decisivo de la matemática occidental, manifiéstase súbitamente nuestra alma como un alma histórica^[28].

16

Eliminar de la geometría la intuición y del álgebra el concepto de magnitud, para unir luego ambas disciplinas allende las limitaciones elementales de la construcción y del cálculo, en el edificio ingente de la teoría de las funciones, tal es la marcha que ha seguido el pensamiento numérico occidental. Así, el número antiguo, constante, ha quedado disuelto en el número variable. La geometría, *convertida* en analítica, ha deshecho todas las formas concretas. En lugar del cuerpo matemático, en cuya imagen rígida se hallan ciertos valores geométricos, el análisis ha puesto relaciones abstractas de espacio que ya no son aplicables a los hechos de las intuiciones sensibles actuales. Las formaciones ópticas de Euclides quedan reemplazadas por lugares geométricos, referidos a un sistema de coordenadas, cuyo punto de partida puede elegirse libremente. La existencia objetiva del objeto geométrico se reduce ahora a la exigencia de que no se altere aquel sistema de coordenadas durante la operación, encaminada a obtener, no mediciones, sino ecuaciones. Pero entonces las coordenadas son concebidas como puros valores; no puede decirse que determinan, sino más bien que representan y sustituyen la posición de los puntos, elementos abstractos de espacio. El número, el límite de la realidad concreta, no encuentra su representación simbólica en la imagen de una figura, sino en la imagen de una ecuación. La «geometría» cambia de sentido; el sistema de coordenadas desaparece como imagen, y el punto es ahora ya un grupo numérico abstracto. El tránsito de la arquitectura del Renacimiento a la del barroco, que se verifica mediante las innovaciones constructivas de Miguel Ángel y Vignola, es la reproducción exacta de esa evolución interior del análisis. En las fachadas de los palacios y de las iglesias, las

líneas sensibles, puras, se tornan, por decirlo así, irreales. En lugar de las coordenadas claras que vemos en las columnatas florentinorromanas, con sus divisiones en cuerpos y pisos, aparecen ahora elementos infinitesimales, cuerpos fluctuantes, volutas, cartuchos y demás detalles, en agitación y movimiento continuos. La construcción desaparece bajo la riqueza del decorado, o, hablando matemáticamente, de la función; columnas y pilastras, reunidas en grupos y haces, atraviesan los frontones, sin punto de reposo para los ojos, se reúnen y vuelven a dispersarse. Las superficies de los muros, techos y pisos se deshacen en la ola de estucados y ornamentos, se volatilizan y esfuman bajo los efectos de luces y colores. Pero esa luz que juguetea sobre el mundo de formas del barroco floreciente —desde Bernini, en 1650, hasta el rococó de Dresde, Viena y París— se ha transformado ahora en un elemento puramente musical. La torre de Dresde es una *sinfonía*. Como la matemática, la arquitectura del siglo XVIII se desarrolla en un mundo de formas *musicales*.

17

En el desenvolvimiento de esta matemática debía llegar, finalmente, un momento en que no solo los límites de los objetos geométricos artificiales, sino hasta los límites de la facultad visual, fueran sentidos como verdaderos obstáculos por la teoría y por el alma, deseosa de expresar sin tregua sus íntimas posibilidades; había de llegar un momento en que el ideal de la extensión trascendente cayera en contradicción fundamental con las limitadas posibilidades de la visión inmediata. El alma antigua, que, abandonada por completo a la ataraxia platónica y estoica, afirmó siempre el valor supremo de lo sensible, y que más bien *recibió* que no *dio* sus símbolos, como lo demuestra el sentido erótico de los números pitagóricos, no pudo querer nunca salirse del *ahora* y del *aquí* corpóreos. Pero si el número pitagórico se manifiesta como la esencia de las cosas singulares, *dadas* en la *naturaleza*, en cambio, el número de Descartes y de los matemáticos posteriores es algo que hay que *conquistar* y *forzar*, una relación abstracta de dominio, independiente de toda actualidad sensible y siempre dispuesta a defender esa independencia frente a la naturaleza. La voluntad de potencia —para usar de la gran fórmula de Nietzsche— que caracteriza la actitud del alma nórdica frente a su mundo, desde el gótico primitivo de los Eddas, de las catedrales, de las Cruzadas, y aun de los conquistadores viquingos y godos, va implícita en esa energía que el número occidental manifiesta frente a la intuición. Esto es «dinamismo». En la matemática apolínea el espíritu sirve a los ojos; en la matemática fáustica el espíritu vence y supera a los ojos.

Ese espacio matemático «absoluto», tan contrario al sentir antiguo, fue desde el principio —sin que la matemática, por su respeto a la tradición helénica, se atreviera

a advertirlo—, no la vaga espaciosidad de las impresiones diarias, de la pintura corriente, de la intuición apriorística kantiana, tan unívoca y cierta en apariencia, sino una pura abstracción, el postulado ideal, irrealizable, de un alma a quien cada vez satisfacía menos la sensibilidad como medio de expresión, y que acabó al fin por separarse de ella con apasionada violencia. Era el despertar de la *visión interna*.

Solo entonces pudieron sentir algunos profundos pensadores que la geometría euclidiana, *única exacta* para la visión ingenua de todos los tiempos, no es más que una *hipótesis*, si se la considera desde ese superior punto de vista; una hipótesis cuya validez exclusiva, frente a otras especies de geometrías, inaccesibles también a la intuición, no puede nunca demostrarse, como sabemos a ciencia cierta desde Gauss. La proposición central de esa geometría, el axioma euclidiano de las paralelas, es una *afirmación* que puede sustituirse por otras —por ejemplo, que por un punto no pasa ninguna, o pasan dos, o pasan muchas paralelas a una recta— que conducen todas a sistemas geométricos tridimensionales sin contradicción, que pueden usarse en la física y sobre todo en la astronomía, y a veces son preferibles al euclidiano.

La simple exigencia del espacio sin límites —que no debe confundirse con el espacio infinito, pues desde Riemann tenemos una teoría de los espacios ilimitados, aunque no infinitos, a causa de su curvatura— contradice el carácter de toda intuición inmediata, que depende de resistencias luminosas, esto es, de límites materiales. Pero cabe pensar principios abstractos de limitación que, en un sentido novísimo, superan las posibilidades de la limitación óptica. Para el que mira al fondo de las cosas, existe ya en la geometría cartesiana la tendencia a trascender de las tres dimensiones del espacio *vivido*, considerándolas como una limitación innecesaria para el simbolismo de los números. Y aun cuando hasta 1800 no llegó la representación de los espacios *pluridimensionales* —mejor hubiera sido emplear otra palabra— a constituir una base amplia para el pensamiento analítico, sin embargo, el primer paso había sido dado en el momento en que las potencias o, más propiamente, los logaritmos, quedaron libres de su primitiva relación con superficies y cuerpos realizables en la intuición sensible, y, empleando exponentes irracionales y complejos, entraron en el terreno de las funciones, como valores de relación, de índole totalmente general. El que pueda seguir este razonamiento comprenderá que el tránsito de la representación a^3 , como máximo natural, a la expresión a^n , suprime ya la necesidad incondicional de un espacio de tres dimensiones.

Cuando el elemento de espacio, el punto, hubo perdido su último carácter óptico de intersección de coordenadas en un sistema intuitivo, quedando definido como grupo de tres números independientes, ya que no había realmente obstáculo alguno que se opusiera a sustituir el número 3 por el número general n . El concepto de dimensión queda aquí totalmente invertido. Ya las dimensiones no significan los números que miden las propiedades ópticas de un punto con respecto a su posición en un sistema. Ahora las dimensiones, en cantidad ilimitada, representan propiedades perfectamente abstractas de un grupo numérico. Este grupo numérico —de n

elementos independientes ordenados— es la *imagen* del punto; se *llama* un punto. Una ecuación lógicamente derivada de ese punto se llama *plano*; es la *imagen* de un plano. El conjunto de todos los puntos de n dimensiones se llama *espacio* de n dimensiones^[29]. En estos mundos trascendentes del espacio, que ya no están en referencia a sensibilidad alguna, de cualquier especie que esta sea, reinan relaciones que el análisis habrá de descubrir y que se hallan en constante concordancia con los resultados de la física experimental. Esta espacialidad de orden superior constituye un símbolo, que es propiedad íntegra y única del espíritu occidental. Solo este espíritu ha intentado y ha logrado evocar lo producido, lo extenso en *estas* formas, conjurar, forzar y, por lo tanto, «conocer» lo extraño por *este* modo de incorporación (recuérdese el concepto de «tabú»). Solo en esta esfera del pensamiento numérico, accesible a muy escasos hombres, aparecen, con el carácter de realidad, formaciones tales como los sistemas de números hipercomplejos —por ejemplo, los cuaterniones del cálculo de vectores— y sobre todo signos incomprensibles, como ∞n . Pero hay que comprender justamente que la realidad no es solo realidad sensible, y que el alma puede realizar su idea en muy otras formaciones que las imágenes de la intuición.

18

Esta grandiosa intuición de esos mundos simbólicos del espacio es la base de la noción última y conclusiva que cierra la matemática occidental: la amplificación y espiritualización de la teoría de las funciones en *teoría de los grupos*. Los grupos son conjuntos de formaciones matemáticas homogéneas; por ejemplo, la totalidad de las ecuaciones diferenciales de cierto tipo, conjuntos contruidos y ordenados por modo análogo al cuerpo numérico de Dedekind. Se trata, como ve el lector, de mundos nuevos de números, que para la *visión interior* del iniciado no dejan de tener cierto aspecto sensible. Y se trata de investigar ciertos elementos de esos sistemas formales, sumamente abstractos, que con relación a un solo grupo de operaciones —de *transformaciones del sistema*— permanecen independientes de los efectos de esas operaciones, o dicho de otro modo, son invariantes. El problema general de esta matemática recibe, pues, según Klein, la forma siguiente: «Dada una multiplicidad de n dimensiones —“espacio”— y un grupo de transformaciones, investigar las formas pertenecientes a aquella multiplicidad, cuyas propiedades no sean alteradas por las transformaciones del grupo». En esta altísima cumbre —después de haber agotado todas sus posibilidades internas, después de haber cumplido su destino, que es ser la *copia y más pura expresión de la idea del alma fáustica*— remata la matemática occidental su evolución, en el mismo sentido en que la matemática de la cultura antigua lo hizo en el siglo III. Ambas ciencias —son las únicas cuya estructura orgánica se puede conocer ya hoy históricamente— han nacido de la concepción, por

Pitágoras y Descartes, de un número enteramente nuevo; ambas han llegado con vuelo magnífico a su madurez un siglo más tarde; y ambas, tras un florecimiento de tres siglos, rematan el edificio de sus ideas, en la misma época en que la cultura a que pertenecen se convierte en civilización de urbe mundial. Más tarde habremos de explicar este nexo hondamente significativo. Pero es seguro que para nosotros ya pasó la época de los *grandes matemáticos*. La labor de hoy es una labor de conservación, afinamiento, pulimento, selección; es la labor minuciosa del talento, que se sustituye a las grandes creaciones y estos mismos caracteres tuvo la matemática alejandrina del helenismo posterior.

Un esquema histórico lo compendiará todo más claramente:

ANTIGÜEDAD	OCCIDENTE
1.º CONCEPCIÓN DE UN NUEVO NÚMERO	
Hacia 540.	Hacia 1630.
El número, magnitud.	El número, relación.
Pitagóricos.	Descartes, Fermat, Pascal; Newton, Leibniz (1670).
(Hacia 470, victoria de la plástica sobre la pintura al fresco).	(Hacia 1670, victoria de la música sobre la pintura al óleo).
2.º CULMINACIÓN DEL DESARROLLO SISTEMÁTICO	
450-350	1750-1800
Platón, Arquitas, Eudoxio	Euler, Lagrange, Laplace
(Fidias, Praxíteles).	(Gluck, Haydn, Mozart).
3.º INTERIOR CONCLUSIÓN DEL MUNDO NUMÉRICO	
300-250	Después de 1800.
Euclides, Apolonio, Arquímedes	Gauss, Cauchy, Riemann
(Lisipo, Leocares).	(Beethoven).

CAPÍTULO II

EL PROBLEMA DE LA HISTORIA UNIVERSAL

I

FISIOGNÓMICA Y SISTEMÁTICA

1

Llegamos, por fin, al punto en que nos es posible dar el paso decisivo y bosquejar un cuadro de la historia, que no dependa de la colocación accidental del espectador en cierto «presente» —el suyo— y de su calidad de miembro interesado perteneciente a una cultura determinada, cuyas tendencias religiosas, espirituales, políticas, sociales, le inducen a disponer el material histórico en una perspectiva temporal y espacialmente condicionada, imponiendo así al proceso histórico una forma caprichosa y superficial que le es íntimamente extraña.

Lo que ha faltado hasta ahora a los historiadores es la *distancia* suficiente de su objeto. En el estudio de la naturaleza hemos llegado ya hace tiempo a obtener el necesario alejamiento. Verdad es que en este terreno era más fácil de lograr. El físico construye la imagen mecánicocausal de su mundo con espontánea evidencia, como si él mismo no formase parte de esa imagen.

Ahora bien: en el mundo de las formas históricas puede hacerse lo mismo, solo que hasta ahora no lo hemos sabido. El orgullo de los modernos historiadores consiste en ser objetivos; con lo cual demuestran que no se dan cuenta de sus propios prejuicios. Acaso pueda decirse algún día, y se dirá, que no hemos tenido hasta aquí una verdadera historiografía de estilo fáustico, con distancia bastante para considerar, en el panorama completo de la historia universal, el presente —que es presente solo para una de las innumerables generaciones humanas— como algo infinitamente lejano y extraño, como una época que no pesa ni más ni menos que las demás épocas, sin aplicarle el criterio falaz de un ideal, sin referirla a sí misma, sin deseos, sin preocupaciones ni esa participación íntima y personal que la vida práctica exige; con una distancia, en suma, que, usando de las palabras de Nietzsche —aunque este se hallaba bien lejos de poseerla—, nos permita contemplar el hecho humano desde una gran altitud y mirar hacia las culturas, incluyendo la propia, como quien mira a las cumbres de la sierra en el horizonte.

Era necesario realizar de nuevo una hazaña como la de Copérnico, un acto de liberación que negase la apariencia visible en nombre del espacio infinito, un acto como el que ya el espíritu occidental había llevado a cabo, frente a la naturaleza, cuando abandonó el sistema tolemaico para adoptar el actual, excluyendo así de entre los factores determinantes de la forma la estancia fortuita del espectador en cierto

planeta.

La historia universal puede y debe igualmente hacer caso omiso de su observatorio accidental: la Edad Moderna. El siglo XIX nos parece infinitamente más rico e importante que el XIX a. C. por ejemplo; pero también la Luna nos parece más grande que Júpiter y Saturno. Hace ya mucho tiempo que el físico está libre del prejuicio de la lejanía relativa, y el historiador sigue padeciéndolo. Nos permitimos llamar Antigüedad a la cultura de los griegos, porque la referimos a nuestra Edad Moderna. ¿Era acaso también «antigua» para los refinados egipcios de la corte del gran Tutmosis, que habían llegado a la cúspide de su evolución histórica mil años antes de Homero? Para nosotros, los acontecimientos que se han verificado entre 1500 y 1800 en la Europa occidental constituyen el tercio más importante de la historia universal; para el historiador chino, que tiende la mirada sobre cuatro mil años de historia china y juzga desde ella, resultan un breve episodio de escasa importancia y, por supuesto, sin la gravedad de los siglos de la dinastía Han, por ejemplo (206 a. C. al 220 d. C.), que hacen época en su historia universal.

Me propongo en las siguientes páginas libertar a la historia de los prejuicios personales del espectador, quien, en nuestro caso, la ha convertido esencialmente en historia de un fragmento del pasado, asignándole como término final la situación en que casualmente se encuentra hoy Europa y valorando su evolución pretérita y futura con el criterio de los ideales e intereses públicos del momento presente.

2

¡Naturaleza e historia!^[1] He aquí, una frente a otra, las dos extremas posibilidades que tiene cada hombre de ordenar la realidad circundante como imagen cósmica. Una realidad es naturaleza cuando subordina todo producirse al producto; es historia cuando subordina todo producto al producirse. Si contemplamos una realidad en su *forma memorativa*, aparece a nuestros ojos el mundo de Platón, Rembrandt, Goethe, Beethoven. Si *concebimos críticamente sus elementos sensibles y actuales*, aparecen los mundos de Parménides y Descartes, Newton y Kant. Conocer, en el sentido más enérgico de la palabra, es aquella experiencia íntima cuyo resultado se llama «naturaleza». Lo conocido y la naturaleza son idénticos. Lo conocido, como nos lo ha demostrado el símbolo del número matemático, es sinónimo de lo mecánicamente definido, de lo fijado una vez para siempre, de lo estatuido. La naturaleza es el *conjunto de cuanto es necesario según leyes*. No hay más leyes que las *naturales*. Ningún físico que tenga conciencia clara de su misión franqueará jamás esos límites. Su problema consiste en determinar la totalidad, el sistema bien ordenado de todas las leyes que pueden hallarse en la imagen de su naturaleza; más

aún: que *representan* íntegramente, sin resto alguno, la imagen de su naturaleza.

En cambio, intuir —recordemos las palabras de Goethe: «Intuir debe distinguirse muy bien de mirar»— es aquella experiencia íntima que, *por el hecho mismo de verificarse, es historia*. Lo que vivimos es lo que acontece, es historia.

Todo acontecer es *singular* y no se repite nunca. Lleva consigo la nota de la dirección —del «tiempo»— de la *irreversibilidad*. Lo acontecido, que es como el producto, que se opone al producirse, y como el anquilosamiento, que se opone a la vida, pertenece irrevocablemente al pasado. La emoción correspondiente es el terror cósmico. En cambio, lo conocido es *intemporal*; no es pasado ni futuro; es absolutamente «actual» y, por lo tanto, tiene una validez perdurable. Así lo exige, en efecto, la constitución íntima de la ley natural. La ley, lo estatuido, es *antihistórico*. Excluye el *azar*. Las leyes naturales son formas de una necesidad que no admiten excepciones, esto es, de una necesidad inorgánica. Ahora vemos claramente por qué la matemática, que es la ordenación de los productos mediante el número, se aplica *siempre* a las leyes y a las causas y *solo* a estas.

El devenir «no tiene números». Solo lo que carece de vida —o lo vivo, si se prescinde de su vida— puede ser contado, medido, analizado. El puro devenir, la vida, es, en este sentido, ilimitada, y trasciende del nexo causal, de la ley y de la medida. Una profunda y verdadera investigación histórica no buscará jamás leyes mecánicas; pues si lo hiciera, fallaría el concepto mismo de su propia esencia.

Pero la historia que contemplamos no es un devenir puro; es solo una imagen, una forma del mundo, que irradia del espectador, y en la cual el producirse *predomina sobre* el producto. La posibilidad de llegar en la historia a resultados científicos se basa justamente en lo que la historia contiene aún de producto, es decir de efecto. Y cuanto más importante sea ese contenido, tanto más mecánica, tanto más intelectualizada, tanto más causal nos aparecerá la historia. La «naturaleza viviente» de Goethe, imagen perfectamente matemática del mundo, poseía, a pesar de todo, tal contenido de cosa muerta y rígida, que Goethe pudo tratarla científicamente, al menos en su primer plano. Cuando ese contenido se desvanece casi por completo, cuando la historia se torna casi puro devenir, la intuición se convierte en una experiencia íntima que ya no admite otros modos manifestativos que los de la forma *artística*. El sino de los mundos, que Dante contemplaba con los ojos del espíritu, es algo que *no* hubiera podido realizar científicamente; ni Goethe lo que veía en los grandes momentos de su *Fausto*, y lo mismo cabe decir de las visiones de Plotino y Giordano Bruno, que no eran el resultado de una investigación. He aquí la causa principal de todas las discusiones sobre la estructura de la historia. Ante uno y el mismo objeto, ante una y la misma colección de hechos, cada espectador, según su índole, recibe una *impresión* distinta del conjunto, impresión inaprehensible, incomunicable, que determina su pensamiento, dándole un matiz personal específico. La cantidad de producto contenido en la visión de dos hombres es siempre distinta; y esto basta para que no puedan entenderse nunca, ni sobre el tema, ni sobre el método.

Pero lo que esta palabra designa es algo sobre cuya estructura nadie tiene poder; no es que uno sea peor que el otro, sino que los dos necesariamente son distintos. Otro tanto puede decirse de toda ciencia natural.

Pero atengámonos a esto: querer tratar la historia *científicamente* es, en última instancia, una contradicción. La auténtica ciencia llega hasta donde llega la validez de los conceptos «verdadero» y «falso». Así la matemática; así también la *ciencia preparatoria* de la historia: colecciones, ordenamiento, distribución del material. Pero la visión histórica propiamente dicha *empieza* donde el material termina, y pertenece al reino de las significaciones, donde los criterios no son ya la verdad o falsedad, sino la hondura o mezquindad. El auténtico físico no es profundo, sino «sagaz». Solo cuando abandona el terreno de las hipótesis metódicas y penetra en las cosas últimas puede ser profundo; pero entonces ya no es físico, sino metafísico. La naturaleza debe ser tratada científicamente; la historia, poéticamente. El viejo Leopoldo de Ranke dijo, según refieren, que el *Quintín Durward*, de Walter Scott, representa la verdadera historiografía. Y, en efecto, así es: una buena obra histórica tiene la ventaja de que el lector puede ser su propio Walter Scott.

En la otra esfera, allá donde debieran imperar los números y el saber exacto, llamó Goethe «naturaleza viviente» a la intuición inmediata del puro devenir, del puro proceso plástico; a aquello, por lo tanto, que es *historia* en el sentido definido aquí. Su mundo era, pues, *ante todo*, un organismo, un ser vivo. Y se comprende que sus investigaciones, aun cuando tienen una apariencia física, no se proponen hallar números, ni leyes, ni fórmulas del nexo causal, ni, en general, analizar la realidad; son morfológicas en el más alto sentido de la palabra, y por lo mismo se advierte en ellas el propósito de no usar el método típico de la ciencia occidental —método muy opuesto al pensamiento «antiguo»— para descubrir nexos causales: el experimento y la medición, que en Goethe no se echan nunca de menos. Su estudio de la superficie terrestre es siempre geología, nunca mineralogía, que él llamaba la ciencia de las cosas muertas.

Digámoslo una vez más: no existe un límite preciso entre las dos maneras de concebir el mundo. El producirse y el producto se oponen uno a otro; pero los dos están presentes en toda clase de intelección. El que los vea intuitivamente en proceso de devenir, en trance de realizarse, está viviendo la historia; el que los analice como ya producidos y consumados está conociendo la naturaleza.

En todo hombre, en toda cultura y en todo estadio de una cultura existe cierta disposición primaria, cierta tendencia e inclinación originaria a preferir como ideal una de esas dos formas. El hombre de Occidente es de temple sobremanera histórico^[2]; el antiguo no. Nosotros ponemos todo lo dado en relación con el pasado y con el futuro. La antigüedad no conocía más realidad que el presente puntiforme. Lo demás se convertía en mito. Cada compás de nuestra música, desde Palestrina a Wagner, es para nosotros *un símbolo de devenir*; los griegos, en cambio, veían en cada estatua una imagen del presente puro. El ritmo de un cuerpo reside en la relación

simultánea de sus partes; el ritmo de una fuga, en el transcurso del tiempo.

3

Los principios de *forma* y *ley* aparecen, pues, como los dos elementos radicales de toda construcción del universo. Una imagen del mundo es tanto más matemática y sometida a leyes y números cuanto más hondamente lleva impresos los trazos de la naturaleza. En cambio, un mundo intuido puramente como eterno devenir posee una faz de incalculable riqueza, irreducible a sistemas numéricos. «La forma es movediza, cambiante, transitoria. La morfología o teoría de las formas es teoría de las mutaciones. La doctrina de la metamorfosis es la clave que nos permite descifrar todos los signos de la naturaleza». Esto dice Goethe en un trozo de sus papeles póstumos. Así se diferencian, en cuanto al método, la ya citada «fantasía sensible exacta» de Goethe, que deja intacto lo viviente^[3], y los procedimientos exactos pero mortíferos de la física moderna. El residuo que en cada imagen del mundo queda del otro elemento, y que inevitablemente ha de quedar siempre, se presenta en la física estricta bajo el aspecto de *teorías* e *hipótesis* imprescindibles, cuyo contenido intuitivo llena y sustenta lo rígido, lo numérico, lo formulario. En la investigación histórica ese residuo toma la forma de la *cronología*, red numérica que, siendo íntimamente extraña al devenir, no se nos aparece nunca como heterogénea a él, andamiaje de fechas y estadísticas que envuelve y penetra el mundo de las formas históricas, aunque sin la menor relación con el carácter de los números matemáticos. El número cronológico designa la realidad singular; el número matemático, la posibilidad constante. Aquel circunscribe formas y, para la pupila inteligente, dibuja los contornos de las edades y de los hechos; está *al servicio* de la historia. *Este es en sí mismo la ley* que ha de determinarse, el fin y término de la investigación. El número cronológico, como recurso de que se vale una ciencia preparatoria, está tomado de la ciencia más verdaderamente tal, de la matemática. Pero en su aplicación y uso se prescinde de esa propiedad. Considérese bien la diferencia entre estos dos símbolos: $12 \times 8 = 96$, y 18 de octubre de 1913. Los números están aquí empleados de dos maneras tan diferentes como el uso de las palabras en la prosa y en la poesía.

Hay que añadir aquí otra observación^[4]. El producirse es siempre el fundamento del producto. Ahora bien: la historia representa una ordenación de la imagen cósmica en el sentido de producirse. Luego la historia es la forma *primitiva* del mundo, mientras que la naturaleza, en el sentido de un perfecto mecanismo, es una forma *posterior*, que solo el hombre de culturas ya florecientes puede realizar. En realidad, el mundo oscuro de las almas primigenias, el mundo que rodea a la primitiva humanidad y del cual nos dan hoy testimonio los viejos usos y mitos religiosos, mundo orgánico, todo lleno de arbitrariedades, demonios hostiles y potencias

caprichosas, es un conjunto viviente, inaprehensible, incalculable, agitado por enigmas y misterios. Llámesele naturaleza si se quiere; pero desde luego no es *nuestra* naturaleza, no es el reflejo rígido de un espíritu científico. Los ecos de ese mundo primitivo resuenan todavía a veces como un pedazo de humanidad pretérita en el alma de los niños y de los grandes artistas; ese mundo emerge a veces en medio de la naturaleza precisa y definida, que el espíritu urbano de las culturas adultas construye en torno al individuo con tiránica insistencia. Tal es el fundamento de la oposición tenaz —que todas las postrimerías conocen— entre la manera científica («moderna») de concebir el mundo y la manera artística («impráctica»). El hombre de los hechos y el poeta no se comprenderán nunca. He aquí por qué toda investigación histórica, que debiera tener siempre algo de infantilismo y de ensoñación, algo de aquella alma de Goethe, corre gran peligro —si aspira a ser científica— de convertirse en una mera física de la vida pública, en «materialista», como ella misma ingenuamente se ha denominado.

«Naturaleza», en su sentido exacto, es una concepción más rara de la realidad; es la manera madura, y aun quizá senil, de poseer la realidad; se presenta a las inteligencias de las grandes urbes en las postrimerías de una cultura. «Historia», en cambio, es la concepción ingenua, juvenil, la concepción más *inconsciente* y propia de toda la humanidad. Así al menos se oponen la naturaleza numerada, sin misterios, analizada y analizable, de Aristóteles y Kant, de los sofistas y los darwinistas, de la física y química modernas, y la naturaleza vivida, ilimitada, emotiva, de Homero y los Eddas, de los hombres del gótico y del dórico. Prescindir de esto es desconocer la esencia de toda reflexión histórica. La historia es la concepción propiamente *natural*; la naturaleza exacta, mecánica, ordenada, es, en cambio, la concepción *artificial*, que el alma forma de su mundo. A pesar de ello, o acaso por ello mismo, la física es fácil para el hombre moderno y la historia le resulta difícil.

Gérmenes de un modo mecánico de pensar el mundo, de una inteligencia orientada hacia la limitación matemática, la distinción lógica, la ley y la causalidad, aparecen bastante temprano. Los encontramos ya en los primeros siglos de todas las culturas, si bien endeble aún, fragmentarios y ahogados en la abundancia de la conciencia religiosa. Cito el nombre de Roger Bacon. Pero pronto esas manifestaciones del pensamiento abstracto adquieren un carácter más riguroso; se advierte en ellas un tono dominador y exclusivista, que es común a todas las conquistas del espíritu, cuando viven bajo la continua amenaza de una ofensiva por parte de la naturaleza humana. Insensiblemente, el reino de la extensión y de los conceptos —pues los conceptos son en su esencia números, estructuras puramente cuantitativas— va introduciéndose en el mundo exterior del individuo, estableciendo entre las sencillas impresiones de la sensibilidad un nexo mecánico de índole causal y numérica, y sometiendo, al fin, la conciencia vigilante del hombre culto de las grandes ciudades —Tebas de Egipto, Babilonia, Benarés, Alejandría, las urbes mundiales de la Europa occidental— a tan continuada coacción del pensar naturalista,

que apenas hay nadie que se atreva a contradecir el prejuicio de toda filosofía y de toda ciencia —pues es un verdadero prejuicio—, según el cual ese estadio del espíritu es *el* espíritu humano mismo, y su *alter ego*, la imagen *mecánica* del mundo circundante, es *el* mundo mismo. Los lógicos, como Aristóteles y Kant, han hecho predominante esta concepción; pero Platón y Goethe la refutan.

4

Conocer el mundo es, para el hombre de las culturas superiores, una verdadera necesidad, algo que se compenetra con su propia existencia, una ofrenda que cree deberse a sí mismo y a su vida. Y ya se le dé el nombre de ciencia o de filosofía, ya se admita o se rechace, con íntima certidumbre, su afinidad con la creación artística y la intuición religiosa, ese problema del conocimiento es, sin duda alguna, en todo caso, siempre el mismo: consiste en exponer en toda su pureza el lenguaje formal de la imagen cósmica, imagen *prefijada* ala conciencia vigilante del individuo, y que este, mientras no *compara*, debe considerar como *el* mundo mismo.

Ante la diferencia que existe entre la naturaleza y la historia, aparece el problema del conocimiento como un problema doble. Cada uno de los dos aspectos hablará su propio lenguaje formal, lenguaje bien distinto en todos los sentidos. Y toda imagen del mundo que tenga un carácter indeciso y vacilante —como sucede ordinariamente— podrá contener a los dos en mezcla confusa, pero nunca en unidad verdadera.

Dirección y extensión. He aquí los dos caracteres fundamentales que diferencian el aspecto histórico y el naturalista del mundo. El hombre no es capaz de actualizarlos ambos simultáneamente, en el mismo instante. La palabra «lejanía» tiene un doble sentido bien característico. En la historia significa el *futuro*; en la naturaleza, la *distancia espacial*. Debe notarse que el materialista histórico siente el tiempo casi necesariamente como dimensión. Para el artista, en cambio, es lo contrario, como lo demuestra la poesía de todas las edades. Las lejanías panorámicas, las nubes, el horizonte, el sol poniente, son impresiones que van indefectiblemente unidas al sentimiento de algo futuro. El poeta griego niega el futuro, y, por consiguiente, ni ve ni canta esas cosas. Entregado al presente, no tiene sentido más que para lo próximo. El investigador de la naturaleza, el hombre de entendimiento productivo, en sentido propio, ya sea un experimentador como Faraday, ya un teórico como Galileo, ya un calculador como Newton, encuentra en su mundo siempre *cantidades*, nunca direcciones, y las mide, las experimenta, las ordena. La cantidad es lo único que se acomoda a la concepción por números, a la definición por causa y efecto, a la explicación por conceptos, fórmulas y leyes. Aquí acaban las posibilidades de todo conocimiento naturalista puro. Todas las leyes son conexiones cuantitativas, o, como el físico dice, todos los procesos físicos *transcurren en el espacio*. El físico antiguo

hubiera corregido esta expresión, sin alterar el hecho, pero acomodando las palabras a su sentimiento del mundo, que negaba el espacio, y hubiera dicho: todos los procesos *tienen lugar entre los cuerpos*.

Pero las impresiones o aspectos históricos son irreducibles a la cantidad. Su órgano es otro. El mundo como naturaleza y el mundo como historia tienen sus *propios* modos de concepción, que conocemos muy bien y empleamos a diario, aunque hasta ahora no hayamos tenido conciencia de su oposición. En efecto, hay un *conocimiento de la naturaleza* y un *conocimiento de los hombres*. Hay la *experiencia científica* y la *experiencia de la vida*. Apúrese esta oposición hasta sus últimas consecuencias y se comprenderá lo que quiero decir.

Todas las maneras de concebir el mundo pueden, en última instancia, designarse con la palabra «morfología». La *morfología de lo mecánico, de lo extenso, la ciencia que descubre y ordena las leyes naturales y los nexos causales, se llama «sistemática»*. La *morfología de lo orgánico, de la historia y de la vida, de todo lo que posee dirección y sino, se llama «fisiognómica»*.

5

La concepción sistemática del mundo, en Occidente, ha llegado a su apogeo en el pasado siglo, y ya ha franqueado esta cumbre. La concepción fisiognómica tiene ante sí un gran porvenir. Dentro de cien años todas las ciencias que puedan edificarse sobre el solar del Occidente europeo serán los fragmentos de una fisiognómica única y grandiosa, la fisiognómica de la humanidad. *Esto es lo que significa «la morfología de la historia universal»*. En toda ciencia, tanto por su finalidad como por su material, el hombre se narra a sí mismo. La experiencia científica es un reconocimiento espiritual de sí mismo. Desde este punto de vista acabamos de tratar la matemática como un capítulo de la fisiognómica. No nos importa precisar lo que cada matemático *se propone*. Quedan excluidos de nuestra consideración el científico como tal y los resultados a que llega y con que aumenta el caudal de la ciencia. Lo único que ahora nos importa es el matemático como hombre, cuya actividad constituye una parte de su existencia, cuya ciencia y cuyas opiniones son otros tantos gestos expresivos: por lo tanto, como órgano de una cultura. Por medio de él, esta nos habla de sí misma; y él, como persona, como espíritu, por sus descubrimientos, por sus conocimientos, por sus creaciones, es un rasgo fisiognómico de esa cultura.

Toda matemática es la confesión de un alma que manifiesta a todos, por modo visible, la idea de su número, innato en su conciencia vigilante, ya como sistema científico, ya —en el caso de Egipto— como forma de una arquitectura. Lo que en la obra hay de propósito deliberado pertenece al aspecto externo de la historia; pero el fondo inconsciente, el número, el estilo de su desarrollo en un mundo cerrado de

formas, todo eso es expresión de la existencia, de la sangre misma. La historia de su vida, su florecimiento, su decadencia, su profunda relación con las artes plásticas, con los mitos y cultos de la misma cultura, todo eso forma parte de una morfología histórica, que se considera aún casi imposible.

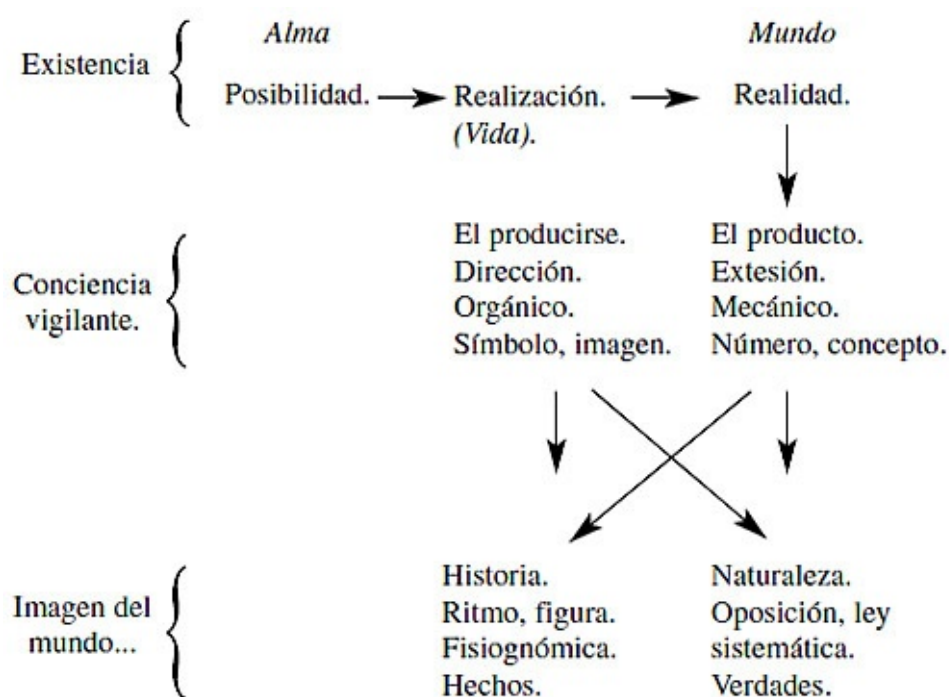
La parte visible, exterior, de toda historia, tiene, pues, la misma significación que la apariencia externa de un hombre, su estatura, sus gestos, su porte, su manera de andar, de hablar, de escribir. Todas estas formas expresivas tienen un gran valor para el buen conocedor de hombres. El cuerpo, con todas sus manifestaciones, lo limitado, el producto, lo *perecedero*, es expresión del alma. Pero conocer a los hombres es asimismo conocer esos organismos humanos de estilo portentoso que llamo «culturas»; es interpretar sus gestos, sus ademanes, su lenguaje, sus acciones, como se interpretan las de un individuo.

La fisiognómica descriptiva, configurativa, es el arte del retrato, trasladado a lo espiritual. Don Quijote, Werther, Julián Sorel, son retratos de una época. Fausto es el retrato de toda una cultura. Para el físico, cuya ciencia es una morfología sistemática, el retrato del mundo es un problema de imitación; no de otro modo que la «fidelidad», «el parecido» para el jornalero de la pintura, que, en realidad, procede también por modo matemático. En cambio, un verdadero retrato, en el sentido de Rembrandt, tiene un estilo fisiognómico, esto es, representa toda una *historia* condensada en un momento. La serie de los autorretratos de Rembrandt no es otra cosa que una autobiografía a lo Goethe. Así es como hay que escribir la biografía de las grandes culturas. La parte imitativa, la labor profesional, la rebusca de datos, fechas y números, es un simple medio y no el fin. Todos esos fenómenos, que hasta ahora nadie ha sabido valorar sin acudir a criterios personales, provecho o perjuicio, bondad o maldad, agrado o desagrado; todas esas formas políticas y económicas, batallas, artes, ciencias, dioses, matemáticas, morales, son rasgos del rostro de la historia. Todo lo acontecido, todo cuanto aparece, es símbolo, expresión de un alma, y debemos penetrar su significación. De esta suerte, la investigación se encumbra a su máxima y final certeza: *todo lo transitorio es mero símbolo*.

Un hombre puede educarse para la física. El historiador, en cambio, *nace*. El historiador comprende y penetra los hombres y las cosas de un solo golpe, guiado por un sentimiento que no se aprende, que elude toda intervención premeditada y goza de la plenitud de sí mismo en hartos raros instantes. Descomponer, definir, ordenar, circunscribir efectos y causas, eso puede hacerse siempre que se quiera. Es trabajo. Lo otro, en cambio, es creación. La fisonomía y la ley, la metáfora y el concepto, el símbolo y la fórmula, tienen muy distintos órganos. Así se manifiesta la relación entre la *vida* y la *muerte*, la generación y la destrucción. El intelecto, el sistema, el concepto, matan cuando «conocen». Hacen de lo conocido un objeto rígido que puede medirse y dividirse. La intuición, empero, anima y vivifica; incorpora lo singular a una unidad viviente, íntimamente sentida. La poesía y la investigación histórica tienen entre sí un parentesco muy próximo, como el cálculo y el

conocimiento. Dice Hebbel: «Los sistemas no se ensueñan; las obras de arte no se calculan, o, lo que es lo mismo, no se piensan». El artista, el historiador verdadero, contempla cómo las cosas devienen; revive el devenir en el rostro de la cosa contemplada. El sistemático, ya sea físico, lógico, darwinista o historiógrafo pragmático, conoce lo que ha sido. El alma de un artista es, como el alma de una cultura, algo que aspira a realizarse, algo completo y perfecto, o, dicho en el lenguaje de una vieja filosofía, un microcosmo. El espíritu sistemático, apartado —abstraído— de lo sensible, es una manifestación tardía, estrecha y efímera que aparece en los estados más maduros de una cultura. Va unido al fenómeno de las *grandes urbes*, en donde la vida se condensa cada día más, y con las grandes urbes desaparece también. La ciencia antigua dura desde los jonios del siglo VI a. C. hasta la época romana. En cambio, hay artistas antiguos mientras dura la Antigüedad.

El siguiente esquema aclarará, quizá, lo que decimos:



Si intentamos aclarar el principio de *unidad*, desde el cual concebimos cada uno de esos dos mundos, hallaremos que todo conocimiento de forma matemática se refiere a un *presente constante*, y tanto más cuanto más puro sea el conocimiento. La imagen de la naturaleza que el físico contempla es el conjunto de lo que se desenvuelve actualmente ante sus sentidos. Entre las premisas de toda física hay una, casi siempre silenciada, pero tanto más firme; consiste en suponer que *la* naturaleza es una y la misma para toda conciencia vigilante y en todos los tiempos. Un experimento resuelve una cuestión «para siempre». En esta concepción no se niega el tiempo, pero se prescinde de él. En cambio, la verdadera historia descansa sobre el sentimiento no menos cierto de lo contrario. La historia supone en quien la cultiva un órgano histórico, esto es, una especie de sensibilidad interna, difícil de describir,

cuyas impresiones están en continua transformación y, por lo tanto, no pueden ser sintetizadas en un momento dado. (Más tarde hablaremos de eso que los físicos llaman «tiempo».) La imagen histórica —ya sea de la humanidad, del mundo orgánico, de la tierra o de los sistemas estelares— es una *imagen memorativa*. La memoria se concibe aquí como un estado superior, que no es dado a todas las conciencias vigilantes y que muchas no poseen sino en mínimo grado, una especie particular de imaginación que nos hace vivir cada momento *sub specie aeternitatis*, en constante referencia a lo pasado y a lo futuro; es el fundamento de toda intuición retrospectiva, de todo conocimiento de sí mismo, de toda confesión. En este sentido, el hombre antiguo no tiene memoria, y, por lo tanto, no tiene historia, ni propia ni ajena («Sobre historia solo puede juzgar quien haya vivido la historia en sí mismo». Goethe). En la conciencia antigua todo el pasado quedaba absorbido por el presente momentáneo. Compárense las cabezas extraordinarias «históricas» de las esculturas de la catedral de Naumburgo, o las de Durero, o las de Rembrandt, con las cabezas de las estatuas griegas, por ejemplo, con la famosa de Sófocles. Aquellas narran la historia de un alma. Los rasgos de esta se limitan a la expresión de una realidad momentánea y no nos dicen nada del curso anterior de la vida, que termina en el estado presente, si puede hablarse así, tratándose de un verdadero «antiguo», de un hombre siempre entero, que siempre es y no se halla nunca en proceso de realización.

6

Ahora ya podemos descubrir los últimos elementos del mundo de las formas históricas. Innumerables figuras que surgen y desaparecen, que se destacan un instante para fluir de nuevo sin descanso; un remolino de mil colores y matices, lanzando por doquiera los más varios destellos, que parecen resultados del capricho y del azar; tal es en primer término el cuadro que presenta la historia universal cuando se abre en su conjunto ante el espíritu que lo contempla. Pero la mirada profunda, que penetra en lo esencial, extrae de esa contingencia formas puras que, ocultas en lo más hondo, no se dejan descubrir fácilmente. Estas formas constituyen la base de todo el devenir humano.

Dejando a un lado la imagen de la evolución universal, con sus horizontes ingentes, escalonados uno tras otro, tal como los abarca la mirada fáustica^[5] —evolución del sistema estelar, de la superficie terrestre, de los seres vivos, de los hombres—, consideremos ahora solamente la brevísima unidad morfológica de la «historia universal», en su sentido corriente, esa historia de la humanidad superior, que Goethe en su vejez estimaba tan poco, y que abarca actualmente unos seis mil años; y no entremos por ahora en el profundo problema de la íntima homogeneidad entre todos esos aspectos. Algo hay que da sentido y contenido a ese mundo fugaz de

las formas históricas, algo que hasta ahora ha permanecido enterrado bajo la masa, mal entendida, de las «fechas» y de los «hechos» tangibles; es el *fenómeno de las grandes culturas*. Cuando estas protoformas hayan sido vistas, sentidas, estudiadas en su significación fisiognómica, entonces podrá afirmarse que se ha llegado a la inteligencia (*para nosotros*) de la esencia y forma interior de la historia humana, en contraposición a la esencia de la naturaleza. Solo desde este punto de vista podrá hablarse en serio de una filosofía de la historia, y será posible comprender, en su contenido simbólico, todos los hechos del cuadro histórico, los pensamientos, las artes, las guerras, las personalidades, las épocas, considerando la historia misma, no como mera suma de lo pasado, sin propia ordenación ni necesidad interior, sino como un organismo de precisa estructura y membración significativa, en cuyo desarrollo *el presente accidental* del espectador no constituye una época aparte y el futuro no aparece como cosa informe e imprevisible.

Las culturas son organismos^[6]. La historia universal es su biografía. La gran historia de la cultura china o de la cultura antigua es, morfológicamente, el correlato exacto de la pequeña historia de un individuo, de un animal, de un árbol o de una flor. Esto, para la visión fáustica, no es una exigencia, sino una experiencia. Si queremos conocer la forma interna que por doquiera se repite, podemos valernos del método que ha elaborado hace tiempo la morfología comparada de las plantas y los animales^[7]. El contenido de toda historia humana se agota en el seno de las culturas particulares, que se suceden unas a otras, que crecen unas junto a otras, que se tocan, se dan sombra y se oprimen unas a otras. Y si hacemos desfilar ante el espíritu las formas de esas culturas, que hasta ahora han permanecido escondidas bajo el manto de una «historia de la humanidad», concebida como trivial sucesión de hechos, conseguiremos, sin duda, descubrir en su pureza y esencia la protoforma *de toda cultura*, que, como ideal, sirve de fundamento a todas las culturas *particulares*.

Distingo por una parte la *idea* de una cultura, esto es, el conjunto de sus interiores posibilidades, y, por otra parte, la *manifestación* sensible de esa cultura en el cuadro de la historia, esto es, su realización cumplida. Es la misma relación que mantiene el alma con el cuerpo vivo, su *expresión* en el mundo luminoso de nuestros ojos. La historia de una cultura es la realización progresiva de sus posibilidades. El cumplimiento equivale al término. En la misma relación se halla el alma apolínea — que quizá algunos de nosotros puedan *sentir* y *vivir* de nuevo — con su desenvolvimiento en la realidad, es decir, con ese conjunto que se llama «Antigüedad», cuyos restos, accesibles a la contemplación y al estudio inteligente investigan el arqueólogo, el filólogo, el esteta, el historiador.

La cultura es el *protofenómeno* de toda la historia universal, pasada y futura. Esta idea del protofenómeno, tan profunda como mal apreciada; esta idea que Goethe descubrió en su «naturaleza viviente», y que le sirvió de base para sus investigaciones morfológicas, debemos aplicarla aquí, en su sentido más exacto, a todas las formaciones de la historia humana, a las que han llegado a perfecta madurez como a

las fenecidas en flor, a las muertas a medio desarrollo como a las ahogadas en germen. Es este un método del sentimiento, no del análisis. «Lo más alto a que puede llegar el hombre es la admiración; y cuando el protofenómeno se la provoca, debe darse por satisfecho, que más arriba no puede subir; y no busque más, que aquí está el límite». Un protofenómeno es aquel en que se nos aparece en toda su pureza la idea del devenir. Goethe pudo contemplar claramente, con los ojos del espíritu, la idea de la *protoplanta* en la figura de una planta cualquiera, hija del azar y hasta de una planta posible. Su gran descubrimiento del *os intermaxillare* se funda en el *protofenómeno del tipo vertebrado*. En otros problemas, su punto de partida fue la disposición geológica de las capas, o la hoja como *protoforma* de todos los órganos vegetales, o la metamorfosis de las plantas como imagen primaria de todo producirse orgánico. «La misma ley podrá aplicarse a los demás seres vivientes», escribía desde Nápoles a Herder, al comunicarle su descubrimiento. Era esta una visión de las cosas que habría sido entendida por Leibniz. El siglo de Darwin ha permanecido alejado de este punto de vista.

Pero aún falta una concepción de la historia que esté totalmente libre de los métodos darwinistas, es decir, de la física sistemática, de la física edificada sobre el principio de la causalidad. Nunca se ha hablado todavía de una fisiognómica rigurosa y clara, perfectamente consciente de sus recursos y de sus límites. Sus métodos estaban aún por descubrir. Este es el gran problema del siglo xx: poner cuidadosamente de manifiesto la estructura de las unidades orgánicas, por las cuales y en las cuales se desenvuelve la historia universal; distinguir lo que morfológicamente es necesario y esencial de aquello que solo es contingente; comprender la *expresión*, el *cariz* de los acontecimientos, e interpretar su lenguaje.

7

Una masa inabarcable de seres humanos, un torrente sin orillas, que nace en el pasado sombrío, allá donde nuestro sentimiento del tiempo pierde su eficacia ordenativa y la fantasía inquieta —o el terror— evoca la imagen de los períodos geológicos, para ocultar tras ella un enigma indescifrable, un torrente que va a perderse en un futuro tan negro e intemporal como el pasado; tal es el fondo sobre el que se destaca la imagen fáustica de la historia humana. El oleaje uniforme de las innumerables generaciones estremece la amplia superficie. Refulgentes destellos surcan los ámbitos. Inciertas luces se agitan temblorosas, enturbiando el claro espejo; se confunden, brillan y desaparecen. Las hemos llamado razas, pueblos, tribus. Reúnen una serie de generaciones en un limitado círculo de la superficie histórica, y cuando se extingue en ellas la fuerza creadora —fuerza muy variable, que prefija a esos fenómenos una duración y plasticidad también muy variables— se extinguen

asimismo los caracteres fisiognómicos, lingüísticos, espirituales, y la concreción histórica vuelve a disolverse en el caos de las generaciones. Arios, mongoles, germanos, celtas, partos, francos, cartagineses, bereberes, bantúes, son nombres que aplicamos a muy distintas formaciones de este orden.

Sobre esta superficie describen las grandes culturas sus círculos majestuosos^[8]. Emergen de pronto, extienden a lo lejos sus magníficas curvas, debilitanse luego y desaparecen. Y el espejo del agua sigue terso, solitario, adormecido.

Una cultura nace cuando un alma grande despierta de su estado primario y se desprende del eterno infantilismo humano; cuando una forma surge de lo informe; cuando algo limitado y efímero emerge de lo ilimitado y perdurable. Florece entonces sobre el suelo de una comarca, al cual permanece adherida como planta. Una cultura muere cuando esa alma ha realizado la suma de sus posibilidades en forma de pueblos, lenguas, dogmas, artes, Estados, ciencias, y torna a sumergirse en la espiritualidad primitiva. Pero su existencia vivaz, esa serie de grandes épocas cuyo riguroso diseño señala el progresivo cumplimiento de su destino, es una lucha íntima, profunda, apasionada, por afirmar la idea contra las potencias del caos en lo exterior y contra la inconsciencia interior, adonde han ido estas a refugiarse coléricas. No solo el artista lucha contra la resistencia de la materia y el aniquilamiento de la idea. Toda cultura se halla en una profunda relación simbólica y casi mística con la extensión, con el espacio, en el cual y por el cual quiere realizarse. Cuando el término ha sido alcanzado, cuando la idea, la muchedumbre de las posibilidades interiores se ha cumplido y realizado exteriormente, entonces, de pronto, la cultura se *anquilosa* y muere; su sangre se cuaja, sus fuerzas se agotan; se transforma en *civilización*. Esto es lo que sentimos y comprendemos en las palabras «egiptismo», «bizantinismo», «mandarinismo». Y el cadáver gigantesco, tronco seco y sin savia, puede permanecer erecto en el bosque siglos y siglos, alzando sus ramas muertas al cielo. Tal es el caso de China, de la India, del mundo del Islam. La civilización antigua de la época imperial se erguía gigantesca, con aparente riqueza y fuerza juvenil; pero, en realidad, lo que hacía era privar de aire y de luz a la joven cultura arábiga de Oriente^[9].

Este es el sentido de todas las *decadencias* en la historia: cumplimiento interior y exterior, acabamiento que inevitablemente sobreviene a toda cultura viva. La de más limpios contornos se halla ante nuestros ojos; es la «decadencia de la Antigüedad». Y ya hoy podemos rastrear claramente en nosotros y en torno a nosotros los primeros síntomas de la decadencia propia, de la «decadencia de Occidente», acontecimiento que por su transcurso y duración coincide plenamente con la decadencia de la Antigüedad y se sitúa en los primeros siglos del próximo milenio^[10].

Toda cultura pasa por los mismos estadios que el individuo. Tiene su niñez, su juventud, su virilidad, su vejez. En el orto del románico y del gótico se manifiesta un alma joven, tímida, henchida de presentimientos, que llena el paisaje fáustico, desde la Provenza de los trovadores hasta la catedral de Hildesheim, bajo el obispo

Bernward. Sopla por estas comarcas un viento de primavera. «Las obras de la vieja arquitectura alemana —dice Goethe— son la flor de una situación extraordinaria. Ante el espectáculo inmediato de este florecimiento no cabe otra actitud que la admiración; pero quien sepa escudriñar en la secreta vida interior de las plantas, en la expansión de las fuerzas, en el desarrollo paulatino de los gérmenes, ese ve con otros ojos y sabe lo que ve...». Esta niñez del alma se expresa también, y con muy parecidos tonos, en el dórico de la época homérica, en el arte cristiano primitivo, esto es, arabigoprimitivo, y en las obras del Antiguo Imperio egipcio, que comienza con la IV dinastía. Una conciencia mística del universo entra aquí en lucha con todas las oscuridades, con todos los demonios que habitan en ella misma y en la naturaleza; el alma pelea contra el *pecado* y va poco a poco aproximándose a la expresión pura y luminosa de una existencia al fin lograda y comprendida. Cuando una cultura se acerca al mediodía de su vida, su lenguaje de formas, al fin conquistado, se hace cada vez más viril, más áspero, más continente, más saturado, más convencido y lleno del sentimiento de su propia fuerza, más claro en sus rasgos. En los comienzos, todo es aún vago, confuso, vacilante, lleno a un tiempo de anhelo y de terror pueriles. Considérese la ornamentación de las portadas en las iglesias romanicogóticas de Sajonia y del sur de Francia. Piénsese en las catacumbas cristianas, en los vasos de estilo *dipylon*. Pero luego, cuando ya el alma tiene conciencia de haber llegado a la plenitud de sus fuerzas plásticas —por ejemplo, en la época en que comienza el Imperio Medio, en el tiempo de los pisistrátidas, de Justiniano I, de la Contrarreforma—, entonces todos los detalles de la expresión aparecen seleccionados, rigurosos, medidos, llenos de admirable ligereza y como inevitables. Entonces surgen por doquiera esos momentos de brillante perfección, en que se producen la cabeza de Amenemeht III (la esfinge del hicsu de Tanis), la bóveda de Santa Sofía, los cuadros del Tiziano. Luego vienen ya otras obras más tiernas, casi quebradizas, acariciadas por las suaves melancolías del otoño: la Afrodita de Cnido, las *Corés* del Erecteón, los arabescos de los arcos de herradura, el torreón de Dresde, Watteau, Mozart. Por último, en la senectud de la civilización incipiente extinguese el fuego del alma. La fuerza, que declina, se atreve aún, con éxito mediano —es el clasicismo que encontramos en toda cultura moribunda—, a acometer una creación magna; el alma piensa otra vez —es el romanticismo—, con melancólica añoranza, en su niñez pasada. Al fin, rendida, hastiada y fría, pierde el gozo de vivir y anhela —como en la época romana— alejarse de la luz milenaria y sumergirse de nuevo en la negrura mística de los estadios primitivos, en el seno materno, en la tumba. Este es el encanto de la «segunda religiosidad»^[11] que los cultos de Isis, Mitra y el Sol ejercían sobre los antiguos en su postrimería; esos mismos cultos que un alma nueva, en Oriente, había inventado como primera manifestación angustiosa y ensoñada de su existencia en este mundo y había llenado de inédita intimidad.

Cuando hablamos del *hábito*^[12] de una planta nos referimos a su peculiar modo de manifestarse exteriormente, al carácter, al curso y a la duración de su paso por el mundo luminoso de nuestros ojos; carácter por el cual cada una de sus partes, y en cada una de sus épocas, se distingue de los ejemplares de las demás especies. Aplicaré a los grandes organismos de la historia este concepto, que es muy importante para la fisiognómica; hablaré, pues, del hábito de la cultura, de la historia o de la espiritualidad india, egipcia, antigua. El *concepto de estilo* ha querido expresar siempre cierto sentimiento indefinido de esta peculiaridad, y cuando se habla del estilo religioso, espiritual, político, social, económico, de una cultura y, en general, del *estilo de un alma*, no se hace otra cosa que aclararlo y profundizarlo. Ese hábito de la existencia en el espacio, que en el individuo humano se extiende a sus sentimientos, a sus pensamientos, a sus ademanes, a sus acciones, comprende, en la existencia de las culturas, la integridad de cuanto es expresión superior de la vida: preferencia por determinadas artes —plástica escultórica, pintura al fresco entre los helenos, contrapunto, pintura al óleo entre los occidentales—, la decidida negativa a admitir otras —la plástica rechazada por los árabes—, la inclinación al esoterismo —indios—, o a la popularidad —antiguos—, a la oratoria —antiguos—, o a la escritura —China y Occidente—, las formas de comunicación espiritual, los tiempos de la indumentaria, las administraciones, las comunicaciones, las fórmulas de cortesía. Todas las grandes personalidades de la Antigüedad constituyen un grupo, cuyo hábito anímico^[13] es bien diferente del de los grandes hombres del grupo árabe u occidental. Si comparamos a Goethe o a Rafael mismos con los antiguos, tendremos que agrupar en seguida en una misma familia a Heráclito, Sófocles, Platón, Alcibíades, Temístocles, Horacio, Tiberio. Toda gran ciudad antigua, desde la Siracusa de Hierón hasta la Roma imperial, es la encarnación, el símbolo de uno y el mismo sentimiento de la vida; y por su diseño, por sus calles, por la lengua que nos hablan sus edificios públicos y privados, por el tipo de sus plazas, patios, callejuelas y fachadas, por sus colores, sus rumores, su movimiento y el espíritu de sus noches, se distingue estrictamente del grupo de las grandes ciudades indias, árabes u occidentales. En Granada, conquista reciente de los cristianos, quedó flotando durante mucho tiempo el alma de las ciudades árabes, Bagdad, El Cairo, cuando ya el Madrid de Felipe II tenía todas las características fisiognómicas de las ciudades modernas, Berlín, Londres y París. Hay un alto simbolismo en todos esos rasgos distintivos; piénsese en la afición de los occidentales a las perspectivas y calles en línea recta, cual se manifiesta en la traza poderosa de los Campos Elíseos, desde el Louvre, o en la plaza de San Pedro; en cambio, recuérdese la casi premeditada confusión y estrechez de la vía Sacra, del foro romano, de la Acrópolis, con su distribución asimétrica y sin perspectiva. La estructura de las ciudades, ya sea por un impulso oscuro, como en el

gótico, ya conscientemente, como desde Alejandro y Napoleón, reproduce el principio de la matemática leibniziana del espacio infinito o el de la euclidiana de los cuerpos aislados^[14].

Entre los elementos que constituyen el *hábito* de un grupo de organismos debemos incluir cierta *duración de su vida* y cierto *compás* en su evolución. Estos conceptos no pueden faltar en una teoría de las estructuras históricas. El ritmo de la existencia antigua era diferente del de la egipcia o árabe. Puede decirse que el espíritu helenicorromano ejecuta un andante y el espíritu fáustico un alegre con brío. El concepto de lo que dura la vida de un hombre, de una mariposa, de un roble o de una hierba, tiene un valor determinado independiente de las contingencias del sino individual. Diez años son en la vida de los hombres un trecho que significa aproximadamente lo mismo para todos; la metamorfosis de los insectos en algunos casos se verifica en un número de días exactamente prefijado. Los romanos asociaban a sus conceptos de *pueritia*, *adolescentia*, *juventus*, *virilitas*, *senectus*, una representación casi matemática. La biología del futuro hallará, sin duda, en esta duración *prefijada* de las especies y los géneros —en oposición al darwinismo y excluyendo radicalmente todos los temas finalistas y causales para explicar el origen de las especies— la base para una nueva posición del problema^[15]. Lo que dura una generación —de cualesquiera seres— tiene una significación casi mística. Estas relaciones pueden aplicarse también a las culturas, en un sentido que nadie, hasta ahora, ha sospechado. *Toda cultura, toda época primitiva, todo florecimiento, toda decadencia, y cada una de sus fases y períodos necesarios, posee una duración fija, siempre la misma, y que siempre se repite con la insistencia de un símbolo*. En este libro hemos de renunciar a descubrir ese mundo de misteriosas conexiones; pero los hechos que en el transcurso de la exposición aparecerán cada vez más luminosos, podrán manifestar lo que aquí no digo. ¿Qué significan esos períodos de cincuenta años que en todas las culturas constituyen el ritmo del acontecer político, espiritual, artístico?^[16] ¿Qué significan esos períodos de trescientos años que duran el barroco, el jónico, las grandes matemáticas, la plástica ática, el mosaico, el contrapunto, la mecánica de Galileo? ¿Qué significa esa duración *ideal* de un milenio que tiene una cultura, comparada con la del individuo, «cuya vida dura unos setenta años»?

Así como las hojas, las flores, las ramas, los frutos expresan por su aspecto, forma y posición, una determinada especie vegetal, así también las formaciones religiosas, científicas, políticas, económicas, expresan una cultura. Lo que para la individualidad de Goethe significan la serie de sus varias manifestaciones el *Fausto*, en la *Teoría de los colores* en *El zorro Reinecke*, en el *Tasso*, en el *Werther*, en el *Viaje a Italia*, en el amor a Federica, en el *Diván* y en las *Elegías romanas*, eso mismo significan, para la individualidad de la cultura antigua las guerras médicas, la tragedia ática, la *polis*, el movimiento dionisiaco, la tiranía, la columna jónica, la geometría de Euclides, la legión romana, los combates de gladiadores y el *panem et circenses* de la época imperial.

En este sentido la existencia de todo individuo algo significativo reproduce, con profunda necesidad, todas las épocas de la cultura a que pertenece. En cada uno de nosotros despierta la vida interior —momento decisivo a partir del cual sabe uno que tiene un yo— en el punto y manera en que antaño despertó el alma de la cultura toda. Cada uno de nosotros, hombres de Occidente, revive de niño, en los ensueños despiertos y en los juegos infantiles, su época gótica, su catedral, su castillo, su leyenda heroica, el *Dieu le veut* de las Cruzadas y el dolor del mozo Parsifal. Todos los muchachos griegos tuvieron su edad homérica y su Maratón. En el *Werther*, de Goethe, imagen de una juventud que todo hombre fáustico, pero ninguno antiguo, conoce, resurge el tiempo de Petrarca y de los *minnesänger*. Cuando Goethe bosquejó su primer *Fausto*, era Parzival. Cuando terminó la primera parte, era Hamlet. Solo en la segunda parte fue ya el hombre de mundo del siglo XIX, que comprendía a Byron. La senectud misma de la Antigüedad, esos caprichosos e infecundos siglos del helenismo final, esa «segunda niñez» de una inteligencia cansada y desengañada, puede estudiarse en pequeño en más de uno de los grandes ancianos de la Antigüedad. En *Las bacantes*, de Eurípides, se anticipa no poco de aquella vitalidad que luego se manifiesta en la época imperial; en el *Timeo*, de Platón, puede vislumbrarse algo de aquel sincretismo religioso que aparece en esa misma época imperial. Y el segundo *Fausto*, de Goethe, como el *Parsifal*, de Wagner, nos indica de antemano la forma que ha de tener *nuestra* alma en los próximos, últimos, siglos creadores.

La biología llama *homología de los órganos* a su equivalencia *morfológica*, por oposición a la *analogía de los órganos*, con que designa la equivalencia *funcional*. Goethe ha forjado aquel concepto importantísimo y tan fecundo, que le condujo a descubrir en el hombre el *os intermaxillare*; Owen le ha dado una fórmula estrictamente científica. Introduzco también ese concepto en el método histórico.

Es sabido que a cada parte del cráneo humano corresponden exactamente otras partes de los vertebrados, hasta los peces; las aletas pectorales de los peces y los pies, las alas y las manos de los vertebrados terrestres son órganos homólogos, aun cuando hayan perdido hasta la más leve sombra de semejanza. Los pulmones de los vertebrados terrestres y la vejiga natatoria de los peces son *homólogos*; en cambio, los pulmones y las branquias^[17] son *análogos*, con respecto a su función. Se manifiesta en estas observaciones un talento morfológico profundo, adquirido por medio de una severa educación de la mirada y que la historiografía moderna, con sus comparaciones superficiales —Cristo con Buda, Arquímedes con Galileo, César con Wallenstein, las pequeñas ciudades alemanas con las griegas—, desconoce por completo. En el curso de este libro veremos a qué inauditas perspectivas puede llegar la visión histórica cuando se comprenda y se afine esta nueva y honda manera de concebir los fenómenos históricos. Son formaciones homólogas, para no citar otras muchas, la plástica griega y la música instrumental de Occidente, las pirámides de la IV dinastía y las catedrales góticas, el budismo indio y el estoicismo romano —el

budismo y el cristianismo no son *ni siquiera análogos*—, las épocas de los «Estados en lucha», en China, de los hicsos y de las guerras púnicas, la de Pericles y la de los omeyas, la del Rig-Veda, la de Plotino y la de Dante. Son homólogos el movimiento dionisiaco y el Renacimiento; en cambio, el movimiento dionisiaco y la Reforma son análogos. Para nosotros —Nietzsche lo ha sentido muy bien—, «Wagner compendia la Modernidad». *Por consiguiente*, tiene que haber algo correspondiente para la Modernidad «antigua». Es el arte de Pérgamo. Los cuadros sinópticos que van al principio de este libro pueden dar un concepto provisional de la fecundidad que atesora este punto de vista.

De la homología de los fenómenos históricos se deriva un concepto completamente nuevo. Llamo *correspondientes* a dos hechos históricos que, cada uno en su cultura, se producen en la misma —relativa— posición y tienen, por lo tanto, una significación exactamente pareja. Ya se ha visto cómo el desarrollo de la matemática antigua y el de la occidental se verifican con entera congruencia. Hubiéramos podido citar como *correspondientes* a Pitágoras y Descartes, a Arquitas y Laplace, a Arquímedes y Gauss. *Se corresponden* el nacimiento del jónico y el del barroco. Polignoto y Rembrandt, Policeto y Bach son también *correspondientes*. Con exacta correspondencia se presenta en todas las culturas su Reforma, su puritanismo y, sobre todo, el momento en que la cultura pasa a ser civilización. En la Antigüedad ese momento va unido a los nombres de Filipo y Alejandro; en el Occidente, el suceso correspondiente aparece bajo la forma de la Revolución y Napoleón. Alejandría, Bagdad y Washington fueron construidas en épocas correspondientes^[18]. Se corresponden la moneda antigua y nuestra contabilidad por partida doble, la primera tiranía y la Fronda, Augusto y Chi Hoang-ti, Aníbal y la guerra mundial.

Espero demostrar que, sin excepción, todas las grandes creaciones y formas de la religión, del arte, de la política, de la sociedad, de la economía, de la ciencia, en todas las culturas, nacen, llegan a su plenitud y se extinguen, en épocas *correspondientes*; que la estructura interna de cualquiera de ellas coincide exactamente con la de todas las demás; que no hay en el cuadro histórico de una cultura *un solo* fenómeno de honda significación fisiognómica cuyo correlato no pueda encontrarse en las demás culturas, en una forma característica y en un punto determinado. Desde luego, para comprender esa homología de dos fenómenos, hace falta profundizar y no dejarse seducir por el aspecto del primer plano; y esa profundidad, esa distancia del objeto, es justamente lo que más ha faltado hasta ahora en los historiadores, que no hubieran podido ni soñar siquiera con que el protestantismo hallase su correlato en el movimiento dionisiaco, y el puritanismo inglés de Occidente correspondiese al Islam del mundo árabe.

Vistas así las cosas, se ofrece una posibilidad que supera todas las ambiciones de nuestra historiografía, la cual se ha limitado, en lo esencial, a ensartar uno tras otro los hechos conocidos del pasado. Me refiero a la posibilidad de avanzar más allá del presente, más allá de los límites de la investigación, y predecir la forma, la duración,

el ritmo, el sentido, el resultado de las fases históricas que *aún no* han transcurrido; me refiero también a la posibilidad de reconstruir épocas pretéritas, muy remotas y desconocidas, culturas enteras del pasado, por medio de las conexiones morfológicas. Este método, en cierto modo, se parece al de la paleontología, que, por el examen de un pedazo de cráneo, infiere datos seguros sobre el esqueleto y la especie a que el ejemplar pertenece.

Si suponemos que el historiador sabe compenetrarse con el ritmo fisiognómico, le será posible, interpretando detalles sueltos de la ornamentación, de la construcción, de la escritura, o datos aislados de índole política, económica, religiosa, reconstruir los rasgos orgánicos fundamentales, el cuadro histórico, durante siglos enteros. Ciertas particularidades de las formas artísticas le permitirán, por ejemplo, inferir la forma política contemporánea, y los principios matemáticos le darán a conocer acaso el carácter de la economía de la misma época. Este método está orientado verdaderamente en el sentido de Goethe, como que se funda en la idea del *protofenómeno*; la morfología comparativa de los animales y las plantas lo emplea habitualmente, aunque en esferas limitadas; pero puede aplicarse también a la historia, en proporciones que nadie ha vislumbrado aún.

II

LA IDEA DEL SINO Y EL PRINCIPIO DE CAUSALIDAD

9

Estas consideraciones nos descubren, en fin, una oposición que nos proporciona la clave de uno de los más viejos y más grandes problemas de la humanidad. Con ella podemos ahora abordar ese problema y aun resolverlo, si es que esta palabra encierra algún sentido. Me refiero a la oposición entre la *idea del sino* y el *principio de causalidad*; oposición que hasta hoy nadie ha conocido, en su necesidad profunda, en esa necesidad que da al mundo sus formas.

El que comprenda bien el sentido en que se puede decir que el alma es la *idea de una existencia*, comprenderá asimismo que en el alma ha de residir la *certidumbre de un sino*, y que la vida misma —que he llamado la forma de realizarse la posibilidad— debemos sentirla como orientada en una dirección, como irrevocable y regida por un sino. Este sentimiento del sino despunta confuso y angustioso en el hombre primitivo; luego ya aparece claro y reducido a la fórmula de una *concepción del mundo*, en el hombre de las culturas superiores, aun cuando solo es comunicable por medio del arte y de la religión y nunca por demostraciones y conceptos.

En todo idioma culto hay un cierto número de palabras que permanecen envueltas en un profundo misterio: «hado», «fatalidad», «azar», «predestinación», «destino». No hay hipótesis, no hay ciencia que pueda expresar la emoción que se apodera de nosotros cuando nos sumergimos en el sonido y significación de dichos vocablos. Son símbolos y no conceptos. Constituyen el centro de gravedad de esa imagen del mundo que he llamado el universo como historia, a distinción del universo como naturaleza. La idea del sino requiere experiencia de la vida, no experiencia científica; vigor intuitivo, no cálculo; profundidad, no ingenio. Hay una *lógica orgánica*, una lógica instintiva de la vida, segura como un ensueño y opuesta a la lógica de lo *inorgánico*, de la inteligencia, de lo intelectual. Hay una lógica de la dirección, opuesta a la lógica de la extensión. Ningún filósofo sistemático, ningún Kant, ningún Aristóteles ha sabido tratarla. Estos pensadores nos han hablado de juicio, de percepción, de atención, de recuerdo; pero nada nos han dicho de lo que hay en las palabras «esperanza», «ventura», «desesperación», «arrepentimiento», «devoción», «obstinación». El que busque aquí, en lo viviente, premisas y consecuencias; el que crea que conocer el íntimo sentido de la vida equivale a fatalismo y predestinación,

no sabe lo que esto significa, y confunde la experiencia íntima con la rigidez de lo desconocido y de lo cognoscible. Causalidad es lo que el entendimiento concibe, lo legal, lo expresable, la forma misma de nuestra vigilia inteligente. La palabra «sino» alude, en cambio, a una inefable certidumbre interna. La esencia de lo mecánico queda expuesta claramente en un sistema físico o gnoseológico, en un cálculo matemático, en un análisis por conceptos. Pero la idea del sino no puede comunicarse más que por medios artísticos, como el retrato, la tragedia, la música. La causalidad exige una *diferenciación*, es decir, una destrucción; el sino es una *creación*. Por eso el sino se refiere a la vida, y la causalidad a la muerte.

En la idea del sino se revela el anhelo cósmico que atormenta a un alma, su ansia de luz, de ascensión, de cumplimiento, su afán de realizar el propio destino. A ningún hombre le falta por completo la idea del sino. El hombre de las postrimerías, el desarraigado habitante de las grandes ciudades, con su sentido práctico de los hechos, con la coacción que su intelecto mecánico ejerce sobre su visión primitiva, suele perderla de vista, hasta que en una hora profunda resurge ante sus ojos, con una terrible claridad que aniquila todo el causalismo superficial del universo. El mundo, considerado como sistema de conexiones causales, aparece tardía y raramente, solo en el intelecto enérgico de las culturas superiores, como una adquisición más firme, pero, en cierto modo, más artificial. Causalidad equivale a ley. No hay más leyes que las causales. Pero así como el nexo causal es, según Kant, un *principio necesario del pensamiento vigilante, la forma básica de su relación con el mundo*, así también las palabras «sino», «predestinación», «destino», expresan un *principio necesario de la vida*. La historia real tiene un sino y no leyes. Se puede prever el futuro; la mirada puede penetrar profundamente en los arcanos del futuro; pero no es posible calcularlo. Hay un ritmo fisiognómico, la facultad de leer toda una vida en un rostro y la historia de pueblos enteros en el cuadro de una época. Pero esa facultad es involuntaria, irreducible a un «sistema», alejada infinitamente de toda «causa» y «efecto».

El que conciba el mundo sensible de manera sistemática y no fisiognómica, el que se lo apropie por medio de experiencias *causales*, creará necesariamente que comprende toda vida desde el punto de vista de la causa y el efecto, esto es, sin dirección interna, sin misterio. Pero el que, como Goethe y como casi todos los hombres, en casi todos los momentos de su existencia, deje que el mundo circundante impresione sus sentidos y se asimile la totalidad de esa impresión; el que sienta lo producido como un producirse y le arranque al universo la rígida máscara de la causalidad; el que no retuerza su mente en reflexiones lógicas, ese comprende al punto el enigma del *tiempo*; para él el tiempo ya no es ni un concepto, ni una «forma», ni una dimensión, sino algo que se siente en la intimidad personal con profunda certidumbre; para él el tiempo es el mismo sino; y su dirección, su *irreversibilidad*, su vitalidad, le aparecen ahora como el sentido del universo en su aspecto histórico. *El sino es a la causalidad como el tiempo al espacio.*

En las dos *posibles* imágenes del mundo, en la *historia* y en la *naturaleza*, en la *fisonomía de todo el producirse* y en el *sistema de todo lo producido*, imperan, pues, el sino o la causalidad. Existe entre ellos la misma diferencia que entre el sentimiento vital y el conocimiento. Cada uno es el punto de partida de un mundo *perfecto, concluso*, pero que no es el *único* posible.

Mas el producirse es el fundamento de lo producido, y consiguientemente la íntima y segura *sensación* de un sino sirve de base al *conocimiento* de las causas y los efectos. La causalidad es —si se me permite la expresión— el sino realizado, transformado en cosa inorgánica, petrificado en las formas del entendimiento. El sino —junto al cual han pasado silenciosos todos los constructores de sistemas intelectualistas, como Kant, porque les era imposible captar lo viviente en sus abstracciones privadas de vida— reside más allá y fuera de toda concepción naturalista. Pero siendo lo primario, es él quien da al principio de causalidad, principio muerto y rígido, la posibilidad —historicovital— de aparecer como la forma y complexión de un pensamiento tiránico, en las culturas muy desarrolladas. La existencia del alma antigua es la *condición* sin la cual no se hubiera producido el método de Demócrito; la existencia del alma fáustica es la condición del de Newton. Y cabe muy bien imaginar que ambas culturas hubiesen permanecido sin física de estilo propio, pero no que ambos sistemas físicos existan sin el fundamento de esas culturas.

Se comprende, pues, en qué sentido el producirse y el producto, la dirección y la extensión, se implican y subordinan mutuamente, según que nuestra imagen del universo sea histórica o naturalista. Si la «historia» es, en efecto, aquella manera de concebir el universo que consiste en comprenderlo todo subordinado al producto de producirse, lo mismo ocurrirá con los resultados de la investigación física. Y en realidad, ante la mirada del historiador, no hay más que *historia de la física*. Quiso el sino que los descubrimientos del oxígeno, de Neptuno, de la gravitación, del análisis espectral, aconteciesen precisamente en cierto modo y en cierto momento. Quiso el sino que la teoría flogística, la teoría ondulatoria de la luz, la teoría cinética de los gases surgiesen, *en general*, como interpretaciones de ciertos hallazgos, es decir, como convicciones personales de algunos espíritus, aunque otras teorías —«exactas» o «falsas»— pudieron muy bien surgir en lugar de las citadas. Si tal opinión desaparece y tal otra, en cambio, orienta en cierta dirección el mundo de la física, ello es igualmente debido al sino, es efecto de la impresión producida por una vigorosa personalidad. Y hasta el naturalista nato habla del destino de un problema y de la historia de un descubrimiento. Recíprocamente: si la «naturaleza» es la concepción intelectual que aspira a incorporar el producirse a los productos, a igualar la dirección viviente con la extensión rígida, entonces la historia figurará, a lo sumo, en un capítulo de la teoría del conocimiento, y, realmente, así la hubiera concebido Kant si —lo que es aún más significativo— no la hubiese olvidado del todo en su sistema. Para Kant, como para todos los sistemáticos, la naturaleza es *el mundo*; cuando Kant

habla del tiempo, sin notar que el tiempo es *dirección*, irreversibilidad, demuestra, por lo que dice, que está hablando de la naturaleza, y no sospecha siquiera la posibilidad del otro mundo, del mundo histórico, que acaso era realmente imposible para él.

Pero la causalidad no tiene nada que ver con el tiempo. Esto, dicho ante un mundo de kantianos, que ni siquiera saben hasta qué punto lo son, parece hoy una enorme paradoja. Empero, en todas las fórmulas de la física occidental cabe distinguir *esencialmente* el *¿cómo?* del *¿cuánto tiempo?* Si consideramos profundamente la relación causal, veremos que se limita estrictamente a estatuir *que* algo sucede; pero sin decirnos *cuándo* sucede. El «efecto» tiene necesariamente que darse con la «causa». Pero la *distancia* entre ambos pertenece a otro orden; hállese en el comprender mismo, como momento de la vida, no en lo comprendido. La esencia de la extensión consiste en superar la dirección. El espacio contradice al tiempo, aun cuando, *en lo más profundo, este precede a aquel y le sirve de fundamento.* E igual prioridad recaba para sí mismo. Primero tenemos la idea del sino, y luego, por *contraposición* a ella, naciendo del terror, como ensayo de la conciencia vigilante para conjurar y vencer, en el mundo sensible, el término inevitable, la muerte, sobreviene el principio de causalidad, con el cual el terror vital intenta *defenderse* del sino, *fundando* frente a él *otro mundo distinto.* Tendiendo sobre su haz sensible la red de causas y efectos, elabora la persuasiva imagen de una *duración* intemporal y crea una *realidad* que vive envuelta en el *pathos* del pensamiento puro. Esta tendencia se manifiesta en un sentimiento que conocen muy bien todas las culturas avanzadas: que el saber da fuerza. Entiéndase: fuerza sobre el sino. El científico abstracto, el investigador de la naturaleza, el pensador sistemático, cuya existencia espiritual se funda en el principio de causalidad, es una encarnación tardía del *odio* inconsciente a las fuerzas del sino y de lo inconcebible. La «razón pura» niega todas las posibilidades que no residan en ella misma. Aquí aparece el pensamiento riguroso en eterna lucha contra el arte. Aquel se subleva; este se entrega. Un hombre como Kant se sentirá siempre superior a Beethoven, como el adulto se siente superior al niño; pero no podrá impedir que Beethoven aparte de sí la *Crítica de la razón pura*, considerándola como una mísera concepción del universo. El error de toda *teleología* —la teleología es el absurdo de los absurdos en la esfera de la ciencia pura— consiste en querer asimilarse el contenido *viviente* de todo conocimiento naturalista, y con él la vida misma, por medio de una causalidad invertida, pues el conocer supone un sujeto que conoce, y si el *contenido* de ese pensamiento es «naturaleza», en cambio el *acto* de pensar es «historia». La teleología es una caricatura de la idea del sino. Lo que Dante siente como su *destino*, el científico lo convierte en un *fin* de la vida. Tal es la tendencia característica y más profunda del darwinismo, concepción intelectual propia de las grandes urbes, en la más abstracta de todas las civilizaciones; tal es también la tendencia de la concepción materialista de la historia, que tiene *la misma* raíz que el darwinismo, y, como este, mata lo orgánico, el sino. Por eso el elemento

morfológico de la causalidad es un *principio*, mientras que el del sino es una *idea*; idea que no puede ser «conocida», descrita, definida, y sí solo sentida y vivida interiormente, idea que, o no se concibe jamás, o arraiga en el alma con plena certidumbre, como le sucede al hombre primitivo, y, en las postrimerías, a todos los hombres verdaderamente significativos, a los creyentes, a los amantes, a los artistas, a los poetas.

Y así aparece el sino como el modo de ser típico del *protofenómeno*. En el protofenómeno la idea viva del devenir se desenvuelve inmediatamente a los ojos del espíritu. Así, la idea del sino domina el cuadro cósmico de la historia, mientras que la causalidad, que caracteriza el modo de ser de los *objetos* e imprime al mundo de las sensaciones el carácter de *cosas*, *propiedades*, *relaciones* distintas y limitadas, constituye, como forma del entendimiento, el *álter ego* del intelecto, el mundo como naturaleza.

El problema de saber hasta dónde llega la validez de los nexos causales, en una imagen natural, o, lo que ya para nosotros es lo mismo, el problema de los sinos a que está sometida esa imagen de la naturaleza, nos aparecerá todavía más difícil si llegamos a la noción de que para el hombre primitivo, como para el niño, no existe un mundo circundante ordenado perfectamente según nexos causales rigurosos. Nosotros mismos, hombres de las postrimerías, cuya conciencia vigilante sufre la continua coacción de un pensamiento tiránico, afilado por el idioma; nosotros mismos, en los momentos de más esforzada atención —que son los únicos en que realmente poseemos una imagen física del mundo—, lo más que podemos *afirmar* es que ese orden mecánico está contenido en la realidad, incluso en los demás momentos que no son esos de atención esforzada. Ante la realidad, «vestidura viviente de Dios», nuestra conciencia vigilante adopta una actitud *fisiognómica*, y la adopta involuntariamente, fundándose en una profunda experiencia que asciende desde las fuentes mismas de la vida. Los rasgos *sistemáticos* son, en cambio, la expresión de un intelecto abstracto, separado de la *sensación*: son el medio de que nos valemos para reducir la imagen representativa de todos los tiempos y de todos los hombres a la imagen momentánea de una naturaleza que nosotros mismos hemos compuesto. Pero el modo de componer esa naturaleza tiene una historia en la que nosotros no podemos influir. No es efecto de una causa; es un sino.

10

Partiendo del sentimiento cósmico del anhelo y su expresión clara en la idea del sino, podemos plantearnos ahora el *problema del tiempo*. Expondremos brevemente su contenido, por lo que toca al tema del presente libro. La *palabra* «tiempo» evoca siempre algo muy personal, aquel elemento que al principio hemos designado con la

expresión *lo propio*, por sentirlo con certidumbre íntima opuesto a *lo extraño*, que se insinúa en el individuo con las impresiones y por las impresiones de la vida sensible. Lo propio, el sino, el tiempo, son expresiones que se refieren todas a una misma cosa.

El problema del tiempo, como el del sino, ha sido tratado con una falta absoluta de comprensión por todos los pensadores, que se han limitado a sistematizar lo producido. En la famosa teoría de Kant no se menciona la nota de *dirección*, tan característica del tiempo. Y nadie ha echado de menos las manifestaciones pertinentes a este punto. ¿Qué es, empero, el tiempo como simple transcurso? ¿Qué es el tiempo sin dirección? Todo ser vivo posee —en este punto es forzoso repetirse— *vida*, *dirección*, *instinto*, *voluntad*, una *movilidad* íntimamente emparentada con el anhelo, una movilidad que no tiene la menor relación con el «movimiento» físico. Lo viviente es indivisible, irreversible, singular; no puede repetirse y no hay nexo mecánico capaz de determinar su curso; todo lo cual constituye la esencia misma del sino. Y el «tiempo» —lo que *sentimos* realmente al oír este término, lo que la música expresa mejor que la palabra y la poesía mejor que la prosa— tiene, a diferencia del espacio muerto, ese carácter *orgánico*. Desaparece, pues, la posibilidad, admitida por Kant y otros pensadores, de someter el tiempo a una consideración gnoseológica, paralela a la del espacio. El espacio es un *concepto*. Pero la palabra *tiempo* indica algo inconcebible; es un símbolo sonoro; y quien le dé el trato científico de un concepto equivoca por completo su sentido. La misma voz *dirección*, que no cabe, sin embargo, sustituir por ninguna otra, puede inducirnos a error, por su contenido óptico. El concepto de vector que usa la física es una buena prueba de ello.

Para el hombre primitivo, la *palabra* «tiempo» no puede significar nada. El hombre primitivo vive sin necesidad de contraponer el término «tiempo» a ninguna otra cosa. Posee *tiempo*, pero nada *sabe* de él. En estado de vigilia tenemos toda conciencia del espacio *solamente* y no del tiempo. El espacio, en efecto, «existe», existe en y con nuestro mundo sensible. Cuando vivimos entregados al sueño, al instinto, a la intuición, a eso que se llama «sabiduría», es entonces el espacio un extenderse de las cosas, y solo en los momentos de esforzada atención es espacio el espacio, en el sentido estricto de la palabra. «El tiempo», en cambio, es un *descubrimiento* que no hacemos hasta que pensamos. Creamos el tiempo como representación o concepto, y mucho más tarde es cuando entrevemos que nosotros mismos, viendo, *somos el tiempo*^[19]. Solo la inteligencia cósmica de las culturas superiores, sometida a la impresión de la «naturaleza», que todo lo mecaniza, y dominada por la conciencia de una extensión rigurosamente ordenada, mensurable y concebible, dibuja la imagen espacial, el *fantasma* del tiempo^[20], para dar satisfacción a su necesidad de concebirlo todo, de medirlo y ordenarlo todo por causas y efectos. Y ese instinto, que muy pronto aparece en todas las culturas como señal de haber perdido la inocencia de la vida, crea, más allá del sentimiento verdadero de la vida, eso que todos los idiomas cultos llaman tiempo, eso que para el espíritu urbano se ha transformado en una magnitud *inorgánica*, tan errónea como

habitual. Pero si los fenómenos idénticos que llamamos extensión, límites y causalidad, significan un conjuro y encantamiento de las potencias extrañas por el alma —Goethe habla una vez de «el principio de ordenación inteligible, que llevamos en nosotros y que quisiéramos imprimir, como sello de nuestro poderío, sobre todo cuanto nos toca»—; si toda ley es una cadena con que el terror cósmico sujeta las insistentes impresiones del mundo sensible, una profunda defensa de la vida, entonces la concepción del tiempo consciente, en el sentido de una representación espacial, aparece como un momento posterior de esa misma actividad defensiva, como un nuevo intento de conjurar, por la fuerza del *concepto*, el enigma interior, tanto más insoportable cuanto mayor es el predominio del intelecto, que se le opone. Siempre hay algo de odio en el acto espiritual de recluir una cosa en la esfera y mundo formal de la medida y de la ley. *Matamos* lo viviente al incorporarlo al espacio; pues el espacio, sin vida, deja sin vida a cuanto a él se aproxima. Nacer es ya morir, y la plenitud es el término. Algo *muere* en la mujer cuando concibe. He aquí el fundamento del odio eterno de los sexos, que tiene su origen en el terror cósmico. El hombre, cuando engendra, aniquila algo, en un sentido muy profundo; por generación corpórea en el mundo sensible, por *conocimiento* en el mundo *espiritual*. Aun para Lutero tiene la voz «conocer» el sentido adjetivo de procreación sexual. Con el *saber* de la vida, que permaneció inaccesible a los animales, ha ido creciendo en poderío el saber de la muerte, hasta dominar por completo la conciencia humana vigilante. La *imagen* del tiempo ha convertido la realidad en cosa transitoria^[21].

La creación del simple *nombre* del tiempo fue una liberación que no tiene semejanza. Nombrar algo por su nombre significa adquirir poder sobre ellos: esta creencia forma parte esencialísima de la magia primitiva. Se conjuran las potencias adversas nombrándolas por su nombre. El enemigo queda quebrantado y aun muerto cuando con su nombre se verifican ciertas prácticas mágicas^[22]. Esta primitiva expresión del terror cósmico se conserva aún parcialmente en el afán de toda filosofía sistemática por reducir a conceptos o, si otra cosa no fuese posible, a meros nombres, lo incomprensible, lo que el espíritu no puede dominar. Basta darle a algo el nombre de «lo absoluto», para sentirse ya superior a ello. La «filosofía», el *amor* a la sabiduría, es, en realidad, la defensa contra lo inconcebible. Lo que nombramos, concebimos, medimos, queda sometido a nuestro poder y transformado en cosa rígida, hecho tabú^[23]. Digámoslo una vez más: «saber es poder». En esto se funda la distinción entre las concepciones realistas e idealistas del Universo, distinción que corresponde al doble sentido de la palabra «temor». Unas nacen del temor respetuoso; otras, del temor repulsivo ante lo inaccesible. Aquellas contemplan; estas quieren reducir, mecanizar el mundo y hacerlo inofensivo. Platón y Goethe acogen humildemente el misterio; Aristóteles y Kant quieren desenmascararlo, aniquilarlo. El ejemplo más profundo del sentido oculto, que yace en todo realismo, nos lo ofrece el problema del tiempo. La magia del concepto, conjura, aniquila lo que el tiempo tiene de inquietante, esto es, la vida misma.

Nada de lo que la filosofía, la psicología, la física «científicas» han dicho sobre el tiempo —creyendo contestar a la pregunta: ¿Qué es el tiempo?, pregunta que no hubiera debido hacer nunca— se refiere al misterio mismo, y sí solo a un fantasma de forma espacial, que *sustituye* al tiempo, y en el cual la dirección viviente, el sino, queda reemplazado por la representación interior de una *distancia*, representación que, por muy íntima que sea, siempre es la copia mecánica, mensurable, reversible, divisible, de algo que en realidad no puede ser copiado; es un tiempo que puede reducirse a fórmulas matemáticas como $\sqrt{t}$, t^2-t , que no excluyen la hipótesis de un tiempo cero y aun de tiempos negativos^[24]. Sin duda aquí no se tiene en cuenta para nada la esfera de la vida, del sino, del tiempo vivo, *histórico*. Se trata de un sistema de signos puramente intelectuales, que hacen abstracción incluso de la vida sensible. Póngase en cualquier texto filosófico o físico en lugar de «tiempo» la palabra «sino», y se verá en seguida a dónde ha ido a extraviarse la inteligencia, aislada de la sensación por el lenguaje, y se comprenderá que el grupo habitual «espacio y tiempo» es de todo punto insostenible. Todo lo que no sea vivido ni sentido, sino solamente *pensado*, toma necesariamente las propiedades del *espacio*. Así se explica que ningún filósofo sistemático haya conseguido nunca establecer una teoría del pasado y el futuro, voces simbólicas que viven rodeadas de misterios y van hacia la lejanía. En las explicaciones que Kant da del tiempo, esas palabras no aparecen; no se comprende, en efecto, cómo hubieran podido relacionarse con el tema de que Kant trata. Solo así resulta posible esa recíproca dependencia funcional en que ponemos el espacio y el tiempo, considerándolos como magnitudes del *mismo orden*; y, en efecto, ello se ve con suma claridad en el análisis cuatridimensional de los vectores^[25].

Ya Lagrange, en 1813, llamó a la mecánica una geometría de cuatro dimensiones, y ni el concepto newtoniano del tiempo, tan cuidadosamente definido como *tempus absolutum, sive duratio*, se sustrae a la *necesidad intelectual* de transformar lo viviente en extensión pura. En la filosofía antigua he encontrado la única característica profunda y respetuosa del tiempo. Hállase en san Agustín (*Confesiones*, XI, 14): «Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio»^[26].

Cuando los filósofos modernos occidentales dicen —y todos emplean esta expresión— que las cosas están *en el tiempo*, como están en el espacio, y que nada puede «pensarse» «fuera» del espacio y del tiempo, no hacen sino imaginar una segunda espacialidad, que agregan a la espacialidad consuetudinaria. Pero esto es lo mismo que si dijéramos que la electricidad y la esperanza son las dos fuerzas del universo. Cuando Kant habla de «las dos formas» de la intuición, no hubiera debido olvidar que, si bien cabe entenderse científicamente acerca del espacio —aunque no *explicarlo* en el sentido habitual de la palabra, porque esto excede toda posibilidad científica—, en cambio, una consideración del mismo estilo acerca del tiempo está condenada a irremediable fracaso. El que lea la *Crítica de la razón pura* y los *Prolegómenos*, advertirá que Kant nos da una prueba minuciosa de la conexión que existe entre el espacio y la geometría, pero que evita cuidadosamente hacer otro tanto

para el tiempo y la aritmética, limitándose en esto a la *afirmativa*; y la constante analogía de los conceptos encubre este vacío, cuya *imposibilidad de llenar* hubiera puesto bien de manifiesto la inconsistencia del esquema. Frente al «dónde» y al «cómo», constituye el «cuándo» un mundo por sí; esta es la diferencia que separa la física de la metafísica. Espacio, objeto, número, concepto, causalidad, son nociones tan íntimamente afines, que es imposible —como lo demuestran innumerables fracasos sistemáticos— investigar una de ellas independientemente de las demás. La mecánica es una reproducción de la lógica, y recíprocamente. La imagen del pensamiento, cuya estructura nos describe la psicología, es una reproducción del mundo extenso, que estudia la física. Los conceptos y las cosas, las premisas y las causas, los raciocinios y los procesos, son representaciones tan perfectamente coincidentes, que precisamente los pensadores más abstractos no han podido resistir el encanto de exponer el «proceso» del pensamiento en forma gráfica y en cuadros sinópticos, es decir, en la forma del *espacio*; recuérdense las tablas de las categorías en Kant y en Aristóteles. Donde no hay esquema no hay filosofía; este es el prejuicio tácito de todos los sistemáticos profesionales frente a los «intuitivos», a quienes consideran como muy inferiores. Por eso a Kant le irritaba el estilo del pensamiento platónico, al que llamaba «arte de charlar abundantemente», y por eso hoy todavía el filósofo de cátedra guarda silencio sobre la filosofía de Goethe. Toda operación lógica *puede ser dibujada*. Todo sistema es un modo *geométrico* de obtener ideas. Por eso el tiempo no halla lugar en ningún «sistema» o, si lo halla, es pereciendo víctima del método.

Con esto queda refutado el error corriente que empareja el tiempo con la aritmética y el espacio con la geometría, estableciendo así entre ellos una relación hartamente trivial. No hubiera debido caer Kant en este error, pues de Schopenhauer no cabía esperar otra cosa, dada su falta de sentido matemático. El *acto vivo de contar* se halla realmente en cierta relación con el tiempo; por eso el número ha sido mezclado de continuo con el tiempo. Pero el contar, el numerar no es un número, como el dibujar no es un dibujo. Contar y dibujar son un producirse; los números y los dibujos son productos. Kant y los demás han visto allí el acto vivo: el contar, y aquí su resultado, las relaciones formales de la figura ya hecha. Aquel pertenece a la esfera de la vida y del tiempo; este, a la de la extensión y causalidad. El *contar* forma parte de la lógica orgánica; *lo que yo cuento* forma parte de la lógica inorgánica. Toda la matemática o, dicho en términos populares, la aritmética y la geometría, contestan ambas al *cómo* y al *qué*, es decir, al problema del orden *natural* de las cosas. Pero frente a este se plantea el problema del *cuándo*, el problema específicamente *histórico*, el problema del sino, del futuro, del pasado. Todo esto está implícito en la palabra *cronología*, que el hombre ingenuo entiende con claridad perfecta.

No hay oposición entre la aritmética y la geometría^[27]. Todas las especies de número —como habrá demostrado el primer capítulo— forman parte de la extensión, de lo «producido», bien como magnitud euclidiana, bien como función analítica. ¿En

cuál de las dos ciencias, la aritmética o la geometría, habríamos de colocar las funciones ciclométricas, el teorema del binomio, las superficies de Riemann, la teoría de los grupos? El esquema de Kant estaba ya refutado por Euler y D'Alembert mucho antes de que lo inventara su autor; y solo la poca familiaridad de los filósofos modernos con las matemáticas —muy en oposición a Descartes, Pascal y Leibniz, que crearon la matemática de su tiempo sacándola de su filosofía— es culpable de que se hayan extendido casi sin contradicción esas opiniones de ignorar sobre la relación del «tiempo» con la «aritmética». En verdad, la matemática no tiene un solo punto de contacto con el devenir viviente. Newton, que además de matemático era un excelente filósofo, creyó, fundándose en profundas razones, que había logrado captar el problema del devenir, esto es, el problema del tiempo, en el principio de su cálculo diferencial (cálculo de fluxiones), concepción que desde luego es mucho más fina que la de Kant; sin embargo, esa creencia ha resultado insostenible aunque encuentra hoy todavía partidarios. En el origen de la teoría newtoniana de las fluxiones tuvo un papel decisivo el problema metafísico del movimiento. Pero desde que Weierstrass ha demostrado que hay funciones continuas que no pueden ser diferenciadas sino en parte, e incluso que no pueden serlo en absoluto, queda liquidado para siempre este ensayo, que es el más profundo que se ha hecho para resolver matemáticamente el problema del tiempo.

11

El tiempo es un contraconcepto del espacio. De igual manera, el concepto de vida —no el hecho de la vida— ha nacido por oposición al pensamiento, y el concepto de nacimiento, de creación —no el hecho de nacer— ha surgido por oposición a la muerte^[28]. Esto pertenece a la esencia profunda de toda conciencia vigilante. Así como la impresión sensible no se nota hasta que se destaca sobre otra impresión diferente, así también toda especie de intelección, siendo propiamente una actividad crítica, solo es posible cuando se forma un concepto nuevo, contrapuesto a otro concepto anterior, o cuando adquiere realidad una pareja de conceptos interiormente opuestos, que se separan, por decirlo así, uno de otro. No hay duda de que —como se ha creído desde hace tiempo— todas las voces primarias del idioma, bien designen cosas, bien propiedades, han surgido por parejas. Pero más tarde, y aun hoy, toda nueva palabra recibe su contenido por contraposición a otra. La inteligencia, dirigida por el lenguaje, e incapaz de incorporar a su mundo de formas la íntima certidumbre del sino, ha creado el «tiempo» como lo contrario del espacio. Si no, no tendríamos ni la palabra «tiempo» ni lo que esta palabra contiene. Y estas formaciones llegan hasta el punto de que el estilo «antiguo» de la extensión produjo un concepto de tiempo que es típico de la antigüedad y que se distingue del tiempo indio, chino u occidental tan

exactamente como se distinguen las nociones del espacio en todas esas culturas.

Por este motivo, el concepto de forma artística —que es igualmente un «contraconcepto»— no pudo aparecer hasta que los hombres tuvieron conciencia de un «contenido» en las creaciones artísticas, es decir, cuando el lenguaje expresivo del arte, con todos sus efectos, hubo cesado de ser algo enteramente natural y evidente, como sucedía, sin duda alguna, en el tiempo de las pirámides, de los castillos micenianos y de las catedrales góticas. Entonces la atención se posa súbitamente sobre la producción de las obras, y para la pupila inteligente se separan en todo arte vivo el aspecto causal y el aspecto fatal (el sino).

En las obras que nos revelan el hombre *todo*, el sentido integral de la existencia, aparecen contiguos, aunque siempre distintos, el terror y el anhelo. Al terror, a la causalidad mecánica, pertenece todo el aspecto del arte al que podríamos llamar tabú: el tesoro de motivos, formado en la severidad de las escuelas, en el largo aprendizaje del oficio, cuidadosamente conservado y fielmente transmitido, todo lo que es concepto, todo lo que puede aprehenderse, *contarse*, toda la *lógica* del color, de la línea, del sonido, de la estructura, del orden, todo eso, en suma, que constituye la «lengua materna» de los buenos maestros y de las grandes épocas. Lo otro, empero, lo que, como dirección, se opone a la extensión; lo que es evolución y sino de un arte, en contraposición a las premisas y consecuencias que forman la trama de su lenguaje de formas, aparece y se manifiesta como «genio», es decir, esa potencia plástica personal, esa pasión creadora, esa profundidad y riqueza que en los artistas, considerados *individualmente*, se diferencia del simple dominio de la forma, y se presenta también como superabundancia en la capacidad de la raza, que es la que da lugar a que se desarrollen o decaigan artes enteras. Este otro aspecto del arte al que podríamos llamar tótem, es la causa de que, a pesar de lo que diga la estética, no exista un arte intemporal que sea el único verdadero, sino una *historia* del arte, que, como todo lo viviente, tiene el carácter de la irreversibilidad^[29].

Por eso la gran arquitectura, que es la única de entre las artes que trabaja sobre el elemento mismo de lo extraño, de lo que infunde terror, de lo puramente extenso, la *piedra*, es también naturalmente el primer arte que aparece en todas las culturas; es el arte que más tiene de matemático. Después, paso a paso, va dejando el primer puesto a las artes urbanas particulares, la estatua, el cuadro, la composición musical, que emplean medios formales más profanos. Miguel Ángel, que es, de todos los artistas de Occidente, el que más ha sufrido bajo la garra opresora del terror cósmico, es también el único de los maestros del Renacimiento que no pudo librarse jamás de la tendencia arquitectónica. Pintaba como si las superficies cromáticas fuesen piedra, producto rígido y *odiado*. Su modo de trabajar era una lucha dura contra las potencias cósmicas enemigas, que se le aparecían bajo la forma del material. En cambio, para Leonardo, el *anhelante*, eran los colores como una espontánea encarnación del alma. En todos los problemas de la gran arquitectura se manifiesta una implacable lógica mecánica y hasta una matemática; en las columnatas antiguas aparece la relación

euclidiana de *carga y sostén*; en las arcadas góticas, cuyo carácter es «analítico», la relación dinámica de *fuerza y masa*. La tradición constructiva, que ha habido aquí como allí, y sin la cual no se concibe la arquitectura egipcia —se desarrolla en todos los períodos primitivos para desaparecer regularmente en el curso de los períodos posteriores—, contiene la suma de esa lógica de la extensión. Pero el simbolismo de la dirección, del sino, trasciende de toda la «técnica» de las artes mayores; y apenas es accesible a la estética formal. Ese simbolismo del sino se manifiesta, por ejemplo, en la contradicción —que siempre fue sentida y que nadie supo nunca interpretar claramente, ni Lessing ni Hebbel— entre la tragedia antigua y la occidental; en esa *sucesión* de escenas que vemos en los relieves más viejos de Egipto; en la ordenación *por series* de las estatuas, esfinges y salas del arte egipcio; en la elección —no en el trato— del material, desde la más dura diorita que afirma el futuro hasta la madera más blanda que lo niega; en el nacimiento y muerte de las artes particulares —no en su lenguaje de formas—, la victoria del arabesco sobre la plástica de la época cristiana primitiva, el retroceso de la pintura al óleo, de la época barroca, ante la música de cámara; en las intenciones, tan diferentes, de las estatuas egipcias, chinas y antiguas. Nada de esto depende de la capacidad del artista, sino de una forzosidad íntima. Por eso, ni la matemática ni el pensamiento abstracto, sino las artes mayores, que son las hermanas de la religión, nos dan la clave para descifrar el problema del tiempo, que *solo* puede comprenderse en el terreno de la historia.

12

El sentido que le hemos dado aquí a la cultura, como protofenómeno, y al sino, como lógica orgánica de la existencia, implica que cada cultura deberá tener su *propia* idea del sino; es más: esta consecuencia ya va incluida en el sentimiento de que toda cultura superior es la realización y la forma de un alma única y determinada. Lo que nosotros llamamos predestinación, azar, providencia, sino; lo que el hombre antiguo llamaba *némesis*, *ananké*, *tyché*, *fatum*; lo que el árabe llama *kismet* y otros designan con otros nombres; lo que nadie puede sentir de consuno con *otro*, cuya vida es precisamente la expresión de *su* idea; lo que con palabras no puede expresarse, representa esa concepción del alma, que nunca se repite y que cada cual siente por sí mismo con plena certidumbre íntima.

Me atrevo a llamar *euclidiana* la concepción antigua del sino. Realmente, en la tragedia de Sófocles, el sino zarandea y maltrata a la *persona* sensible y real de Edipo, su «yo empírico»; más aún: su $\sigma\omega\mu\alpha$. Edipo gime^[30] porque Creón ha hecho daño a su *cuerpo* y^[31], porque el oráculo se refiere a su *cuerpo*. Esquilo, al hablar de Agamenón, en *Las coéforas* (704), le llama «el cuerpo regio, conductor de armadas». Es la misma palabra *swma* que los matemáticos usan algunas veces para designar sus

cuerpos. En cambio, el sino del rey Lear, que yo llamo sino *analítico*, recordando aquí también el correspondiente mundo de los números, depende todo de oscuras relaciones internas; aquí surge la idea de la paternidad, y en el drama se entrecruzan unos hilos espirituales, incorpóreos, trascendentes, extrañamente iluminados por la segunda tragedia, tratada en contrapunto, que se desarrolla en casa de Gloster. Lear, por último, es un mero nombre, el centro de algo ilimitado. Este sentido del sino es «infinitesimal»; se propaga en un espacio infinito y en tiempos infinitos, sin tocar para nada a la existencia corpórea, euclidiana, y refiriéndose *solo* al alma. El rey demente, entre el bufón y el pordiosero, en medio de la llanura azotada por la tormenta: he aquí la contraposición del antiguo Laocoonte. Se hallan una frente a otra dos maneras de padecer: la fáustica y la apolínea. Sófocles había escrito también un drama de Laocoonte; seguramente no se trataba en él de *puros dolores morales*. Antígona parece como cuerpo porque ha enterrado el cuerpo de su hermano. Basta nombrar a Ajax y a *Filoctetes*, y citar después al príncipe de Homburgo y al *Tasso*, de Goethe, para ver claramente cómo la oposición entre la magnitud y la relación radica hasta en las más hondas capas de la creación artística.

Con esto llegamos a otra conexión de gran importancia simbólica. Suele decirse que el drama occidental es drama de *caracteres*; debiera considerarse, por lo tanto, el drama griego como drama de *situaciones*. De esta manera queda bien subrayado lo que el hombre de ambas culturas siente como forma fundamental de su vida, y, por lo tanto, lo que la tragedia, el sino, han de poner en cuestión. Si en vez de dirección de la vida decimos *irreversibilidad*; si nos sumimos en el sentido terrible que tienen las palabras «¡demasiado tarde!» que indican que un trozo fugaz del presente entra en el *eterno* pasado, comprenderemos bien el fundamento de todo conflicto trágico. Lo trágico es el *tiempo*, y las distintas culturas se diferencian por su modo de sentir el tiempo. Por eso la gran tragedia no se ha desarrollado más que en las dos culturas que han afirmado o negado el tiempo con pasión avasalladora. Hay una tragedia antigua, la tragedia del *instante*, y una tragedia occidental, que es *el desarrollo de vidas enteras*. Así se han sentido a sí mismas un alma ahistórica y un alma sobremanera histórica. Nuestra tragedia nace del sentimiento de que el *devenir tiene una inflexible lógica*. El griego, en cambio, sentía lo *alógico*, el *azar ciego del momento*. La vida del rey Lear camina interiormente hacia una catástrofe; la del rey Edipo tropieza inadvertidamente contra una situación exterior. Ahora se comprende bien por qué, al mismo tiempo que el drama occidental, florece y declina en nuestra cultura un poderoso arte del retrato —que llega a su apogeo en Rembrandt—, una especie de arte histórico y psicológico, que *por eso mismo* fue severamente rechazado por la Grecia clásica, en la época más floreciente del teatro ático. En Grecia estaba prohibido ofrendar a los dioses estatuas icónicas, y el momento en que —desde Demetrio de Alopeque— comienza a desenvolverse tímidamente un arte idealista del retrato, coincide con la decadencia de la gran tragedia, que pasa a segundo plano, reemplazada por las ligeras comedias de sociedad que constituyen la época llamada

«media». En realidad, todas las estatuas griegas llevan en el rostro una máscara uniforme, como los actores en el teatro de Dioniso. Todas ellas nos ofrecen actitudes y posiciones *somáticas*, concebidas con precisión máxima. Sus fisonomías *no hablan*; corporalmente *debían estar desnudas*. Hasta la época helenística no encontramos en Grecia *cabezas de carácter*, con rasgos personales, tomadas del natural. Recordemos una vez más los dos mundos numéricos correspondientes; en la matemática griega se calculan resultados tangibles, en la nuestra se investiga morfológicamente el carácter de ciertos grupos de relaciones entre funciones, ecuaciones, y, en general, entre elementos formales del mismo orden, para fijarlo *como tal carácter* en expresiones regulares.

13

Cada individuo tiene una distinta capacidad para vivir la historia presente; varía mucho el modo de compenetrarse los individuos con su *propio* devenir y con el de la historia.

Cada cultura posee su manera de ver la *naturaleza*, de conocerla, o lo que es lo mismo: cada cultura tiene su naturaleza propia y peculiar, que ningún otro tipo de hombres puede poseer en igual forma. De la misma suerte, también cada cultura —y en ella, con diferencias de escaso valor, cada individuo— tiene su peculiar manera de ver la historia, en cuyo cuadro, en cuyo estilo, intuye, siente y vive inmediatamente lo general y lo personal, lo interior y lo exterior, el devenir historicouniversal y el devenir biográfico. Así, la tendencia autobiográfica de la humanidad occidental, que ya se manifiesta por modo impresionante en el símbolo de la confesión en la época gótica^[32], es extraña por completo a los antiguos. La agudísima conciencia histórica de la Europa occidental se opone a la inconsciencia de los indios, cuya historia es como un sueño. ¿Qué imaginaban los hombres de la cultura arábiga, desde los cristianos primitivos hasta los pensadores del Islam, cuando pronunciaban la expresión «historia universal»? Pero si harto difícil es ya formarse una representación exacta de lo que sea para otros la naturaleza, el mundo mecánico, ordenado —y eso que en este caso la realidad cognoscible se unifica en un sistema comunicable—, habrá de ser de todo punto imposible penetrar con las fuerzas de nuestra propia alma, en el aspecto histórico del mundo, tal como lo ven culturas extrañas, es decir, en la imagen del devenir que hayan formado otras almas con otras disposiciones distintas de las nuestras. Siempre quedará un resto indescifrable, que será tanto mayor cuanto más escasos sean nuestro propio instinto histórico, nuestro ritmo fisiognómico, nuestro conocimiento o experiencia de los hombres. Sin embargo, la solución de *este* problema es una condición de toda inteligencia profunda del universo. El mundo histórico que circunda a los demás es una parte de *su esencia*, y nadie entenderá bien

a otro hombre si no conoce su sentimiento del tiempo, su idea del sino, el estilo y el grado de conciencia que haya en su vida interior. Lo que no pueda averiguarse inmediatamente por confesiones, habremos de buscarlo en el simbolismo de la cultura externa. Solo así podremos tener acceso a lo que por sí mismo es inconcebible; de aquí el incalculable valor que para nosotros tienen el estilo histórico de una cultura y sus grandes símbolos del tiempo.

Ya hemos citado el *reloj* como uno de esos signos que casi nadie ha sabido comprender. El reloj es una creación de culturas muy desarrolladas, creación que aparece tanto más enigmática cuanto más se medita sobre ella. La humanidad antigua supo vivir sin relojes y lo hizo, en cierto modo, intencionadamente; hasta mucho después de Augusto la hora del día se computaba por la longitud de la sombra^[33]. En cambio, los relojes de sol y de agua fueron de uso corriente en los dos mundos más viejos, el mundo del alma babilónica y el del alma egipcia, y estaban en relación con una cronología rigurosa y con una honda visión del pasado y del futuro^[34]. Pero la existencia «antigua», euclidiana, puntiforme, transcurría sin referirse a nada, recluida en el presente. No debía haber en ella nada que señalase hacia el futuro y el pasado. Los antiguos no tuvieron *arqueología*, ni tampoco *astrología*, que es la *inversión psíquica* de aquella. Los oráculos y las sibilas antiguas, como los arúspices y augures etruscorromanos, no pretendían revelar el futuro lejano, sino resolver el *caso particular que se presenta actualmente*. No había en la conciencia general de los antiguos nada que se pareciese a una cronología. Las olimpiadas constituían un mero recurso literario. Lo importante no es averiguar si un calendario es bueno o malo, sino quién lo usa, y si la vida de la nación se rige efectivamente por él. En las ciudades antiguas no hay nada que haga recordar la duración, el tiempo antecedente, el porvenir; no se rodean las ruinas de piadosos cuidados; no se planean obras en beneficio de las generaciones venideras; no se hace una elección de material, que tenga sentido, aunque haya de vencer dificultades técnicas. El griego de la época dórica abandonó la técnica miceniana de la piedra y volvió a edificar con madera y barro, y, sin embargo, tenía a la vista los modelos de Micenas y de Egipto y vivía en una comarca donde abundaban los mejores materiales pétreos. El estilo dórico es un estilo de madera. En la época de Pausanias podía verse en el Heraión de Olimpia la última columna de madera, que aún no había sido sustituida. El alma antigua carece de órgano histórico, no tiene *memoria* en el sentido que hemos dado a esta palabra, es decir, facultad de mantener siempre presente la imagen del pasado personal y, tras ella, la del pasado nacional y universal^[35] y, asimismo, el curso de la vida interior, *no solo* propia, sino también ajena. En la «Antigüedad» no hay «tiempo». Para el antiguo que vuelve la vista hacia la historia, el presente personal se destaca sobre un fondo que carece de toda ordenación temporal y, por lo tanto, histórica. Para Tucídides las guerras médicas, para Tácito las revueltas de los Gracos, forman ya parte de ese fondo^[36]. Y lo mismo puede decirse de las grandes familias romanas, cuya tradición era una pura novela; recuérdese a Bruto, el asesino de César, y su

firme creencia en sus famosos antepasados. La reforma del calendario por César puede considerarse casi como un acto de emancipación del antiguo sentimiento de la vida; pero César pensaba prescindir de Roma y transformar el Estado en un imperio dinástico, esto es, sometido al símbolo de la *duración*, con el centro de gravedad en Alejandría, de donde procede su calendario. El asesinato de César nos hace el efecto de la última convulsión del viejo sentimiento vital enemigo de la duración, encarnado en la *polis*, en la *urbs Roma*.

Los hombres de entonces vivían cada hora, cada día, por sí mismos. Y no sólo los individuos, griegos y romanos, sino también la ciudad, la nación, la cultura entera. Las fiestas rebosantes de fuerza y sangre, las orgías palatinas, las luchas del circo, bajo Nerón y Calígula, que Tácito, romano de pura cepa, nos describe exclusivamente, sin dedicar ni una mirada ni una palabra a la vida lenta de aquellos inmensos territorios que constituían las provincias, son la expresión última y magnífica de ese sentimiento euclidiano del mundo, que diviniza el *cuerpo* y el *presente*. Los indios, cuyo nirvana se caracteriza igualmente por la falta de cronología, no tuvieron tampoco relojes, ni, *por lo tanto*, historia, ni recuerdos, ni cuidados, ni preocupaciones. Eso que nosotros, hombres de eminente sentido histórico, llamamos la historia india, ha ido realizándose sin la menor conciencia de sí misma. Los mil años de cultura india que transcurren desde los Vedas hasta Buda nos producen el efecto de los movimientos que hace un hombre *durmiendo*. Allí la vida era realmente sueño. ¡Cuán diferentes, en cambio, son los mil años de nuestra cultura occidental! Nunca, ni siquiera en el «correspondiente» período de la cultura china, en el período Chu, con su finísimo sentido de las épocas^[37], han estado los hombres más vigilantes; nunca han sido más conscientes; nunca han sentido el tiempo con mayor profundidad ni lo han vivido con un sentimiento más agudo de su dirección y de su movilidad, preñada de sinos. La historia de la Europa occidental *realiza voluntariamente su sino*, la historia india *acepta el suyo con resignación*. En la existencia griega los años no representan nada; en la historia india los decenios apenas significan algo; en el occidente europeo la hora, el minuto y hasta el segundo tienen su importancia. Ni un griego ni un indio hubieran podido representarse esa tensión trágica de las crisis históricas, en que los segundos pesan, como, por ejemplo, en los días de agosto de 1914. Los hombres profundos de Occidente pueden sentir esas crisis, incluso en *sí mismos*. Los helenos *no*. Las innumerables torres que se alzan sobre nuestro suelo occidental lanzan al espacio sus campanadas noche y día, insertando el futuro en el pasado, deshaciendo el efímero presente «antiguo» en una inmensa curva de relación. El descubrimiento de los relojes mecánicos se efectúa en el mismo momento en que nace nuestra cultura, esto es, en la época de los emperadores sajones^[38]. No es posible representarse el hombre de Occidente sin una minuciosa cronometría, una *cronología del futuro* que corresponde exactamente a nuestra enorme necesidad de arqueología, de conservación, de excavaciones, de colecciones. La época del barroco exageró el símbolo gótico de los relojes hasta el

punto grotesco de inventar los relojes de bolsillo, que acompañan por dondequiera al individuo^[39].

Y junto al símbolo de los relojes hay otro no menos profundo e igualmente incomprendido: el de las formas de sepelio, santificadas por el culto y el arte de las grandes culturas. El gran estilo comienza en la India con los templos funerarios; en la Antigüedad, con los vasos fúnebres; en Egipto, con las Pirámides; en el cristianismo primitivo, con las catacumbas y los sarcófagos. En los tiempos primitivos coexisten en caótica mezcla muchas formas funerarias posibles, y cada cual se rige por la necesidad, la comodidad o la costumbre de su tribu. Pero pronto cada cultura elige una de esas formas y la eleva al supremo rango simbólico. El «antiguo», dirigido por un sentimiento vital profundo e inconsciente, prefirió la *cremación*, acto de aniquilamiento, en el cual recibe una expresión vigorosa su existencia euclidiana, que se atiene al ahora y al aquí. El antiguo *no quería* historia, ni duración, ni pasado, ni futuro, ni precauciones, ni descomposición; por eso *destruyó* lo que no tenía presente, el *cuerpo* de un Pericles, de un César, de un Sófocles, de un Fidias. El alma, empero, pasaba a formar parte de la legión *informe*, a quien estaban dedicados los cultos de los abuelos y las fiestas de las almas, celebradas por los miembros vivos de la familia, que pronto fueron descuidando esta obligación. Esa informe multitud de las almas constituye la más fuerte oposición a las *genealogías* que las familias occidentales immortalizan en sus enterramientos, con todos los signos de la ordenación histórica. No hay otra cultura que sea en esto comparable a la cultura antigua^[40], con una excepción significativa: la época primitiva de los Vedas en la India. Debe advertirse que en los tiempos homéricos, en la edad primera del dórico, se celebraba la cremación con todo el *pathos* de un símbolo recién creado, como se ve sobre todo en la *Ilíada*, y en cambio, aquellos hombres que yacían sepultados en las tumbas de Micenas, Tirinto y Orcómenos, y cuyas luchas fueron acaso las que dieron origen a la epopeya de Homero, habían sido enterrados casi a la manera egipcia. Cuando en la época imperial aparece, junto a la urna funeraria, el sarcófago, «el que se traga la carne»^[41] —cristiano, judío y *pagano*—, es porque acaba de surgir un nuevo *sentimiento del tiempo*, del mismo modo que a las tumbas de Micenas sigue la urna de Homero.

En cambio, los egipcios, que conservaron su pasado en la memoria, en la piedra y en los jeroglíficos, tan concienzudamente que hoy, transcurridos cuatro mil años, podemos determinar con exactitud los números de sus reyes, quisieron también eternizar su cuerpo, y de tal suerte lo consiguieron, que los grandes faraones — ¡símbolo de terrible sublimidad! — ostentan hoy día en nuestros museos los rasgos personales de su rostro, mientras que los reyes de la época dórica no han dejado rastro ni de sus nombres siquiera. Conocemos la fecha exacta de nacimiento y de la muerte de casi todos nuestros grandes hombres, a partir del Dante. Y ello nos parece la cosa más natural del mundo. Pero en la época de Aristóteles, en la cumbre de la evolución antigua, no se sabía ya si Leucipo, fundador del atomismo y

contemporáneo de Pericles, *había realmente existido* un siglo antes. Es como si nosotros no estuviésemos seguros de la existencia de Giordano Bruno, o como si el Renacimiento quedase ya envuelto en las tinieblas de la leyenda.

Y esos mismos museos en donde depositamos los restos corpóreos del pasado, ¿no son también un símbolo de primer orden? ¿No conservan momificado el «cuerpo» de la cultura toda en su evolución? En millones de libros impresos hemos reunido fechas innumerables. En las cien mil salas de los museos de Europa hemos juntado *todas las obras* de *todas* las culturas muertas; y cada objeto, allí, aislado en la masa de la colección, sustraído al fugaz instante de su fin verdadero —que para un alma antigua hubiera sido lo *único sagrado*—, se disuelve, por decirlo así, en una infinita movilidad del tiempo. Recuérdese lo que los helenos llamaban *mouseion* —lugar destinado a las Musas—, y piénsese en el profundo sentido que manifiesta ese cambio de significación que ha sufrido la palabra.

14

El *sentimiento primario de la preocupación*, o precaución del porvenir, predomina en la fisonomía de la historia occidental, como asimismo en la egipcia y china; y da forma al simbolismo de lo *erótico*, que representa la corriente interminable de la vida en la imagen de las generaciones. La existencia «antigua», euclidiana, puntiforme, sintió también en esto el «ahora» y el «aquí» de los actos decisivos: generación y alumbramiento. Por eso, en el centro del culto a Deméter puso los quejidos de la parturienta y extendió por todo el mundo antiguo el símbolo dionisiaco del *falo*, signo de una sexualidad consagrada por completo al momento presente y tan olvidadiza del pasado como del futuro. Le corresponde, en el mundo indio, el signo del lingam y el culto de la diosa Parvati. El hombre se siente entregado sin voluntad y sin *preocupación* al sentido del devenir como un trozo de naturaleza, como una planta. El culto doméstico de los romanos se tributa al *genius*, es decir a la potencia generatriz del padre de familia. En cambio la preocupación profunda y meditativa del alma occidental ha opuesto a aquellos signos el signo del amor maternal, que apenas si aparece en el horizonte de la mitología antigua; por ejemplo, en las quejas de Perséfone o en la estatua sentada de la Deméter, de Cnido (de época helenística). La madre amamantando al hijo —el futuro—; el culto de María, tomado en este sentido nuevo, fáustico, no floreció hasta los siglos del goticismo, y halla su expresión suprema en la Madona de la capilla Sixtina, por Rafael. Este símbolo *no* tiene una significación general cristiana; pues si bien el cristianismo mágico consideró a María como *theotokos*, como generatriz de Dios^[42], y la elevó a la categoría de un símbolo, ello fue con un sentido completamente distinto. La madre amamantando al niño es un tema tan extraño al arte cristiano primitivo y bizantino

como al arte helénico, aunque por otros motivos. La Margarita del *Fausto*, con el profundo encanto de su inconsciente maternidad, está seguramente más próxima a las madonas góticas que todas las Marías de los mosaicos de Bizancio y de Rávena. Una prueba notable de lo profundas que son estas relaciones se encuentra en el hecho de que a la Madona con el niño Jesús corresponde exactamente la Isis egipcia con el niño Horus —las dos son madres *solícitas*—; y este símbolo, que permaneció olvidado durante miles de años, durante todo el tiempo que vivieron las culturas antigua y árabe, para las cuales no podía significar nada, fue al fin resucitado por el alma fáustica.

De la preocupación maternal pasamos, naturalmente, a la del padre, y con esta al Estado, símbolo supremo del tiempo, el más alto símbolo que aparece en el círculo de las grandes culturas. Para la madre el hijo significa el futuro, la prolongación de la propia vida, de suerte que el amor materno anula, por decirlo así, la dualidad y separación de ambos seres. Otro tanto significa para los varones la comunidad armada, que asegura la casa y el hogar, la mujer y los hijos, y, por consiguiente, todo el pueblo, con su porvenir y su actividad. El Estado es la forma interna de una nación; es la nación cuando está «en forma». Y la historia, en su sentido amplio, es ese mismo Estado cuando lo pensamos, no como movido, sino como movimiento. *La mujer, en cuanto madre, es historia; el hombre, en cuanto guerrero y político, hace la historia*^[43].

La historia de las culturas superiores nos ofrece tres ejemplos de formaciones políticas llenas de cuidadosa solicitud: la administración egipcia del Imperio Antiguo desde el año 3000 a. C.; el Estado chino primitivo de los Chu, cuya organización fue explicada por el *Chu-li* de manera tan perfecta, que más tarde no se atrevieron a creer los científicos en la autenticidad del libro, y los Estados occidentales, cuya constitución previsoramente demuestra una voluntad de futuro que no podrá ser superada^[44]. Frente a estos ejemplos de solícita atención, aparece por dos veces una imagen del abandono más completo al momento y sus azares: una vez, en el Estado «antiguo», y otra, en el Estado indio. Por diferentes que sean en sí mismos el estoicismo y el budismo, emociones seniles de esos dos mundos, sin embargo coinciden en una cosa: en oponerse al sentimiento histórico de la preocupación, en despreciar la labor asidua, la fuerza organizadora, la conciencia del deber. Por eso, ni en las cortes de los reyes indios ni en el foro de las ciudades antiguas hubo nadie que pensase en el mañana, ni para propio provecho ni para provecho de la comunidad. El *carpe diem* del hombre apolíneo es igualmente aplicable al Estado antiguo.

Y lo mismo que en el aspecto político sucede en el otro aspecto de la existencia histórica, en el económico. Al amor indio y al amor antiguo, que comienzan y concluyen en el goce del momento, corresponde la vida al día, de las manos a la boca. En Egipto existió, en cambio, una organización económica de estilo portentoso, que llena todo el cuadro de la cultura egipcia y que se manifiesta hoy aún en escenas colmadas de laborioso orden. En China los mitos y la historia de los dioses y los

emperadores legendarios giran continuamente alrededor de las tareas sagradas del campo. Por último, en la Europa occidental comenzó la economía con los cultivos modelos de las órdenes religiosas, y llegó a su apogeo en una ciencia propia, la economía nacional, que desde un principio fue *hipótesis metódica*, no para enseñarnos propiamente lo que ha sucedido, sino lo que *debiera* suceder. Pero los antiguos, por no hablar de los indios, administraban al día, a pesar de que tenían ante los ojos el modelo de Egipto. El Estado entraba a saco no solo en los tesoros, sino en las meras posibilidades, y desperdiciaba luego en repartos a la plebe los sobrantes que casualmente quedaran. Basta examinar las grandes figuras políticas de la Antigüedad: Pericles y César, Alejandro y Escipión, y hasta los revolucionarios, como Cleón y Tiberio Graco, para ver que ni uno solo pensó nunca en lejanías económicas. Ninguna ciudad antigua emprendió la obra de desecar un pantano o de roturar un monte, o de introducir nuevos métodos o nuevas especies vegetales o animales. Sería un gran error el interpretar la «reforma agraria» de los Gracos en sentido occidental y creer que estos se propusieron hacer de sus partidarios *propietarios* rurales. Nada estaba más lejos de su pensamiento que la idea de una educación agrícola, o incluso de fomentar la agricultura en Italia. Se dejaba llegar el futuro sin intentar siquiera actuar sobre él. Por eso el socialismo —no el teórico de Marx, sino el práctico de los prusianos, el fundado por Federico Guillermo I, el que precedió al marxista y acabará por superarlo también—, por su profunda afinidad con el egiptismo, es la contraposición del estoicismo económico de la Antigüedad; es egipcio, en efecto, por sus hondas preocupaciones, encaminadas a establecer relaciones económicas perdurables, por su educación del individuo en el cumplimiento del deber para con la comunidad, y por su santificación del trabajo, que afirma el tiempo y el futuro.

15

El hombre vulgar de todas las culturas no percibe en la fisonomía del devenir —el suyo propio y el del mundo viviente que le rodea— nada más que lo que se presenta inmediatamente en el primer término. El conjunto de sus experiencias, tanto interiores como exteriores, llena el curso de sus días, en la forma de una simple sucesión de hechos. Solo el hombre importante siente, tras el nexo vulgar de la superficie, agitada por el movimiento de la historia, una lógica profunda del devenir, que se manifiesta en la idea del sino y que hace que esas formas superficiales y poco significativas de cada día aparezcan como fortuitas.

Entre el sino y el azar se diría, a primera vista, que no hay más que una diferencia de grado. Se considera, por ejemplo, como un azar el hecho de que Goethe estuviese en Sesenheim, y como un sino, el de que marchase a Weimar. Aquello parece constituir un episodio; esto, una época. Sin embargo, se ve claro que la distinción

depende de lo que valga interiormente el hombre que la hace. A la plebe la vida misma de Goethe se le aparecerá como una serie de azares anecdóticos, y habrá pocos hombres que sientan con admiración la necesidad simbólica que hay en ella, aun en su parte más insignificante. Pero el descubrimiento del sistema heliocéntrico por Aristarco, ¿fue quizá un azar sin importancia para la cultura antigua? Y, en cambio, su nuevo descubrimiento por Copérnico, ¿fue un sino para la cultura fáustica? ¿Fue un sino la falta de espíritu organizador en Lutero, que en esto se opone a Calvino? ¿Y para quién lo fue? ¿Para los protestantes, para los alemanes, para toda la humanidad occidental? ¿Fueron Tiberio Graco y Sila unos azares y, en cambio, César un sino?

En este punto ya no es posible entenderse por conceptos. ¿Qué es *sino* y qué *azar*? A esta pregunta solo pueden contestar las *experiencias íntimas* decisivas del alma individual y del alma de las culturas. Enmudecen aquí toda experiencia erudita, todo conocimiento científico, toda definición; y si alguien intenta concebir el sino y el azar por medios gnoseológicos, es porque nunca los ha sentido. La reflexión crítica no puede nunca proporcionarnos ni la sombra de un sino; sentir esta verdad con íntima certidumbre es una condición indispensable para que el mundo del devenir se manifieste a nuestros ojos. Conocer, distinguir por medio de juicios, es lo mismo que establecer relaciones *causales* entre las cosas conocidas y separadas, las propiedades y las posiciones. El que investigue la historia *formulando juicios lógicos* no encontrará más que datos. Pero lo que yace en las profundidades de la historia, ya sea la providencia o la fatalidad, solo puede ser vivido; vivido en el acontecer presente como en la imagen de lo que aconteció; vivido con ese género de certidumbre inefable y emocionante que la verdadera tragedia despierta en el espectador ingenuo. El sino y el azar forman siempre una oposición, en cuyos términos intenta el alma encubrir lo que *solo* puede ser un sentimiento, una experiencia íntima, una intuición, lo que solo las más íntimas creaciones de la religión y del arte revelan con claridad a los *elegidos* para tal sabiduría. Para evocar ese sentimiento primario de la existencia viva, ese sentimiento que da sentido y consistencia a la imagen cósmica de la historia —el nombre es ruido y humo—, no conozco nada mejor que una estrofa de Goethe, la misma que va inscrita como lema en la portada de este libro, expresando su tendencia fundamental:

*Cuando en el infinito lo idéntico
a compás eternamente fluye,
la bóveda de mil claves
las encaja con fuerza unas en otras.
Brot a torrentes de todas las cosas la alegría de vivir,
de la estrella más pequeña como de la más grande,
y todo afán, toda porfía,
es paz eterna en el seno de Dios Nuestro Señor.*

En la superficie del acontecer universal domina *lo imprevisto*. Lo imprevisto acompaña y caracteriza todo suceso particular, toda decisión singular, toda personalidad. Nadie, al ver presentarse a Mahoma, pudo predecir la ruina del Islam. Nadie, ante la caída de Robespierre, pudo prever a Napoleón. No es posible predecir si va o no a surgir un gran hombre, ni qué va a emprender, ni si sus empresas van a tener o no un éxito afortunado. Nadie sabe si una evolución, que se inicia poderosa, va a realizar efectivamente su curva perfecta, como le ocurre a la nobleza romana, o si va a perecer víctima de la fatalidad, como los Hohenstaufen y toda la cultura maya. Y lo mismo sucede, a pesar de toda la ciencia natural, al sino de una especie particular de plantas o de animales en la historia de la Tierra; más aún: lo mismo le sucede al sino de la Tierra y de los sistemas solares y de las vías lácteas. El insignificante Augusto ha hecho época; en cambio, el gran Tiberio pasó sin dejar rastro. Y no de otro modo se nos presenta el destino de los artistas, de las obras y de las formas artísticas, de los dogmas y de los cultos, de las teorías y de los inventos. En la vorágine del devenir hay elementos que sufren un sino y otros que producen un sino, a veces para siempre, aquellos desaparecen en el oleaje de la historia; estos, en cambio, *crean* la historia. Pero no hay causa ni motivo que pueda explicarnos esos trances, que acontecen, sin embargo, con la más íntima necesidad. Puede aplicarse al sino lo que san Agustín, en un momento profundo, dijo del tiempo: «Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio» (véase nota 26).

Así, la *idea de la gracia*, que se deriva del sacrificio de Jesús y que da al que la recibe el poder de querer libremente^[45], representa en el cristianismo occidental la suprema concepción ética del azar y del sino. ¡Predestinación (pecado original) y gracia! En esta polaridad, que solo puede ser forma del sentimiento, de la vida fugaz, y nunca contenido de la experiencia científica, queda encerrada la existencia de todo hombre realmente significativo de esta cultura. Esa polaridad, por bien que se oculte tras el concepto naturalista de «evolución», que proviene de ella en línea recta^[46], es, incluso para el protestante y aun para el ateo, el fundamento de toda confesión, de toda autobiografía, escrita o imaginada; y por eso el hombre antiguo, cuyo sino se presentaba en otra forma, no pudo tener autobiografía. En esa polaridad se encierra el último sentido de los autorretratos de Rembrandt y de toda la música occidental, desde Bach a Beethoven. Se llame predestinación, providencia o evolución interna^[47], nunca podrá el pensamiento captar ese elemento que imprime a las vidas de todos los occidentales un sello de profunda afinidad. La «voluntad libre» es una certidumbre interior. Pero sean cuales fueren nuestras voliciones y nuestros actos, es lo cierto que los resultados reales y las consecuencias de toda decisión, resultados y consecuencias súbitos, sorprendentes, imprevisibles, están al *servicio* de una necesidad más profunda y se incorporan a un orden superior que percibe la mirada inteligente cuando recorre la imagen del remoto pasado. Entonces lo inexplicable puede producir la impresión de un don de la gracia, si el sino de aquella voluntad era precisamente el de realizarse. ¿Qué es lo que quisieron Inocencio III, Lutero, Loyola,

Calvino, Jansenio, Rousseau, Marx? ¿Cuáles han sido las consecuencias de sus voluntades en el curso de la historia occidental? ¿Han sido gracia, o fatalidad? Todo análisis racionalista remata aquí en el absurdo. La teoría de la predestinación, en Calvino y Pascal —que, más sinceros que Lutero y Tomás de Aquino, se atrevieron a sacar las consecuencias causales de la dialéctica agustiniana—, representa el absurdo a que *necesariamente* se llega cuando se tratan estos misterios con la inteligencia. La lógica del sino, que rige en el devenir cósmico, se transforma en la lógica mecánica de los conceptos y de las leyes. La intuición inmediata de la vida se convierte en un sistema mecánico de objetos. Las terribles luchas interiores de Pascal denotan un hombre que a una vida interior muy profunda unía un espíritu dotado de altas disposiciones matemáticas, y que quiso someter los últimos y más graves problemas del alma, simultáneamente, a las grandes intuiciones de una ardiente fe y a la precisión abstracta de un gran talento matemático. Esto dio a la idea del sino o, dicho en términos religiosos, de la providencia divina, *la forma esquemática del principio de causalidad*; esto es, la forma kantiana de la actividad intelectual. *Tal es, en efecto, el sentido de la predestinación*, en la cual la gracia, libre de todo nexo causal, la gracia viva, que solo como certidumbre interior puede sentirse, aparece cual fuerza natural unida a leyes inquebrantables y convierte la imagen religiosa del universo en un árido y rígido mecanismo. ¿No fue un sino también —para ello y para el mundo— el que los puritanos ingleses, llenos de esta convicción, en vez de caer en una adoración quietista, alimentasen la estimulante certidumbre de que su voluntad era la voluntad de Dios?

16

Si tornamos ahora al intento de aclarar un poco más qué sea el azar, ya no correremos el peligro de ver en él una excepción o quiebra del mecanismo *natural*. La «naturaleza» *no* es la imagen cósmica en la cual el sino es algo esencial. Cuando la mirada, volviéndose hacia dentro, se desvía de las cosas sensibles, de los productos, y transformándose casi en una visión de iluminado, atraviesa el contorno cósmico y contempla, no los objetos, sino los protofenómenos mismos, entonces surge el gran panorama *histórico*, el aspecto extranatural y sobrenatural. Tal es la mirada de Dante y de Wolfram; tal es la mirada de Goethe en su vejez, cuya expresión se halla, sobre todo, en el final del segundo *Fausto*. Si nos detenemos a contemplar este mundo del sino y del azar, acaso nos parezca un azar el que, en nuestro minúsculo planeta, perdido entre innumerables sistemas solares, se haya representado una vez ese episodio de la «historia universal»; un azar, el que los hombres —extraños organismos animales sobre la corteza de ese planeta— ofrezcan el espectáculo del «conocimiento», precisamente en esta forma, expuesta de tan

distintos modos por Kant, Aristóteles y otros; un azar el que, como el otro polo de ese conocimiento, aparezcan precisamente estas leyes naturales —«eternas y universales»— y evoquen la imagen de una «naturaleza» que, según cada hombre cree, es la misma para todos. La física —muy justamente— excluye el azar de su cuadro; pero un azar es a su vez el que la física misma haya surgido cierto día, en el período aluvial de la corteza terrestre, como una especie particular de concepción mental. *El mundo del azar es el mundo de las realidades singulares, hacia las cuales, tomadas como un futuro, vamos viviendo anhelantes o medrosos. Ellas son también el presente vivo, que ora nos deprime, ora nos excita. Ellas forman, en fin, el pasado que nosotros contemplativamente podemos revivir con fruición o con dolor. El mundo de las causas y de los efectos, en cambio, es el mundo de las permanentes posibilidades, mundo de verdades intemporales que conocemos por distinciones y análisis.*

Solo este último mundo es accesible a la ciencia. Solo este último es *idéntico* a la ciencia. Quien, como Kant y la mayoría de los sistemáticos del pensamiento, no tenga ojos para el primero —el mundo como *divina comedia*, como espectáculo para un Dios—, solo hallará en él una absurda maraña de azares, esta vez en el más trivial sentido de la palabra^[48]. Y en cuanto a la investigación profesional, no artística, de la historia, con sus colecciones y ordenamientos de simples datos, no es casi nada más que una sanción, todo lo ingeniosa que se quiera, que confirma la trivialidad del azar. La mirada capaz de penetrar hasta la realidad metafísica es la que revive en los datos el *simbolismo* de lo acontecido y, de esa suerte, eleva el azar a la dignidad de sino. El hombre que por sí mismo sea un sino —como Napoleón—, no necesita tener esa mirada, pues entre él, como hecho, y los demás hechos, existe una armonía metafísica que da a sus resoluciones una seguridad de ensueño^[49].

Esa mirada constituye precisamente la fuerza típica de Shakespeare, en quien nadie ha buscado ni vislumbrado siquiera al verdadero *trágico del azar*. Y, sin embargo, aquí está precisamente el sentido último de la tragedia occidental, que es al mismo tiempo la copia de la idea occidental de la historia y, por lo tanto, la clave de lo que significa para nosotros la palabra «tiempo», que Kant no supo entender. Es un azar el que la situación política en *Hamlet*, el asesinato del rey y el problema de la sucesión a la corona, concurren justamente en un joven de *este* carácter. Es un azar el que Yago, un pícaro vulgar, como los que se ven en cualquier parte, elija por víctima justamente a Otelo, cuya persona posee una fisonomía que no tiene nada de vulgar. ¿Y Lear? ¿Hay nada más fortuito —y, por lo tanto, «más natural»— que la reunión de esa majestad imperativa con esas pasiones fatales, transmitidas a las hijas? Shakespeare recoge la anécdota tal como la encuentra, y *justamente por eso* la llena con el peso de la más íntima necesidad, nunca más sublime que en sus dramas romanos. Pero esto no ha podido comprenderlo nadie todavía, porque la *voluntad* de inteligencia se ha ido agotando en intentos desesperados por introducir en Shakespeare una causalidad moral, una «motivación», una relación de «penitencia» a

«pecado». Mas estas interpretaciones no son ni verdaderas ni falsas —verdad y falsedad son nociones que pertenecen al mundo como naturaleza y significan una crítica del mecanismo causal—, sino mezquinas, míseras, comparadas con la manera profunda como el poeta revive la anécdota efectiva. Solo el que sienta esto podrá admirar la grandiosa ingenuidad del principio del rey Lear o de Macbeth. Hebbel, en cambio, es todo lo contrario: anula la profundidad del azar, sustituyéndola por un sistema de causas y efectos. Lo forzado, lo conceptual de sus bosquejos, que todo el mundo siente, sin poderlo explicar, proviene de que el esquema causal de sus conflictos espirituales contradice el sentimiento cósmico de la historia y su muy diferente lógica. Esos hombres no viven; vienen con su presencia a *demostrarnos* algo. Se siente en Hebbel la actuación de un gran intelecto, no de una vida profunda. En lugar del azar, ha puesto un problema.

Precisamente esta especie *occidental* del *azar* es la que falta por completo en el sentimiento cósmico de los antiguos y, por lo tanto, en el drama antiguo. Antígona no posee ninguna cualidad accidental que tenga importancia para su destino. Lo que le sucede al rey Edipo —por oposición al sino de Lear— le hubiera podido suceder a cualquiera. Este es el sino *antiguo*, el *fatum* «universal humano», que vale para un «cuerpo» cualquiera y no depende en modo alguno de la personalidad accidental.

La historiografía corriente, cuando no va a perderse en las colecciones de datos, se atiene *siempre* al mezquino azar. Así lo quiere el sino de sus creadores, que, más o menos, son, por el espíritu, hombres de la multitud. Ante sus ojos pasan juntas la naturaleza y la historia en una unidad popular. Y el azar, «sa sacrée Majesté le Hasard», es justamente lo más fácil de entender para el hombre de la multitud. El azar, en efecto, es la causa que permanece invisible detrás de la cortina; es lo que *no ha sido aún* demostrado; y esto, para el hombre vulgar, ocupa el puesto de la lógica histórica, que él no siente. La muchedumbre se halla a gusto en el cuadro anecdótico de la historia, ese coto de caza adonde los historiadores científicos van en busca de nexos causales, y de asuntos los novelistas y dramaturgos vulgares. ¡Cuántas guerras declaradas porque un cortesano celoso quiere separar a su mujer de un general! ¡Cuántas batallas perdidas o ganadas por ocurrencias ridículas! ¡Recuérdese cómo se estudiaba la historia romana en el siglo XVIII, y aun hoy la historia china! El abanicazo del bey de Argel, y otros casos por el estilo, llenan la escena histórica de motivos de opereta. La muerte de Gustavo Adolfo o de Alejandro parecen traídas por un dramaturgo malo. Aníbal es un simple *intermezzo* de la historia antigua, en cuyo curso sorprende verle caer. El «paso» de Napoleón por la historia no carece de cierto aspecto melodramático. Quien busque la forma inmanente de la historia en alguna secuencia causal de los sucesos particulares visibles encontrará siempre, si es sincero, una comedia de burlescos absurdos. Me atrevo a creer que la escena —tan poco notada— en que salen silbando los triunviros borrachos en el *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare —para mí una de las más fuertes en esta obra de infinita profundidad—, responde al desprecio que el primer trágico *histórico* de todos los tiempos profesaba

al aspecto «pragmático» de la historia. Pues *este* aspecto es el que ha dominado siempre en el «mundo». A los ambiciosos pequeños les ha dado ánimo y esperanza de actuar en la historia. Rousseau y Marx se figuraban que mirando hacia él y considerando su estructura racionalista iban a poder cambiar «el curso del mundo» con una teoría. La interpretación social o económica de los desarrollos políticos, que es la más alta cumbre a que se eleva hoy la historiografía, tiene un cariz biológico que la hace siempre sospechosa de fundarse en nexos mecánicos, y así resulta tan trivial y popular.

En algunos momentos importantes tuvo Napoleón un fuerte sentimiento de la profunda lógica del devenir cósmico. Pudo vislumbrar entonces hasta qué punto tenía su sino. «Me siento empujado hacia un fin que no conozco. Tan pronto como lo haya alcanzado, tan pronto como ya no sea yo necesario, bastará un átomo para hacerme pedazos; pero hasta entonces nada podrán contra mí todas las fuerzas humanas», decía al comenzar la campaña de Rusia. He aquí un pensamiento que *no* es pragmático. En este momento siente Napoleón que la lógica del sino no necesita ni un hombre determinado ni una situación particular; él mismo, como persona empírica, hubiera podido caer en Marengo, pero lo que él *significaba* se hubiera realizado entonces en otra forma. Una melodía entre las manos de un gran músico es susceptible de muchas variaciones. Acaso estas variaciones le parezcan al auditor sencillo melodías totalmente distintas, y, sin embargo, en lo profundo —en muy diferente sentido— no habrá cambiado la melodía. La época de la unidad nacional alemana se realizó en la persona de Bismarck; la época de la guerra de la Independencia se realizó en amplios y casi innominados acontecimientos. Estos dos «temas», hablando en términos musicales, pudieron muy bien desarrollarse de otro modo. Bismarck pudo ser despedido antes; la batalla de Leipzig pudo perderse; el grupo de las guerras de 1864, 1866 y 1870 pudo no tener lugar y verificarse, en cambio, acciones diplomáticas, dinásticas, revolucionarias o económicas, a manera de «modulaciones». *Sin embargo, el sello fisiognómico de la historia occidental, por oposición al estilo, por ejemplo, de la historia india, exige, por decirlo así, con necesidad contrapuntística, que haya, en los pasos decisivos, fuertes acentos, guerras, grandes personalidades.* Bismarck mismo indica en sus *Recuerdos* que en la primavera de 1848 hubiera podido obtenerse una unidad más amplia que la que se obtuvo en 1870; pero falló por la política del rey de Prusia, o más exactamente, por el gusto personal del rey. Sin embargo, este desarrollo de la frase musical hubiera sido, para el propio sentimiento de Bismarck, incoloro y desabrido, y hubiera exigido necesariamente una coda (*dacapo e poi la coda*). Pero ninguna forma de la realidad hubiera podido alterar el sentido de la época: el tema. Goethe pudo quizá morir joven; su idea no. *Fausto* y *Tarso* no hubieran sido escritos; pero hubieran «existido», aunque sin realidad poética y en un sentido muy misterioso.

Un azar ha sido el que la historia de la humanidad superior se haya desenvuelto en la forma de grandes culturas; un azar, el que una de esas culturas haya despertado

a la vida en la Europa occidental hacia el año 1000; pero desde el momento en que nació, hubo de seguir «la ley con que había empezado». Hay para cada época una infinita multitud de posibilidades sorprendentes e imprevisibles de realizarse en hechos individuales; pero la época misma es necesaria, porque la impone la unidad vital de la cultura. El tener tal o cual forma interior precisamente, es cosa que pertenece a su *destino* mismo. Otros azares podrán hacer que su evolución sea grandiosa o mezquina, feliz o dolorosa, pero no pueden alterarla. Hechos irrevocables son, no solo los casos particulares, sino también los tipos particulares: el tipo del «sistema polar», con los planetas y sus trayectorias, en la historia del universo; el tipo del «ser vivo», con su juventud, su vejez, su duración, su reproducción, en la historia de nuestro planeta; el tipo de hombre, en la historia de los seres vivos; el tipo de la gran cultura^[50], en el estadio humano de la «historia universal». Y estas culturas tienen una afinidad esencial con las plantas: permanecen durante toda su vida adheridas al suelo de donde brotaron. Por último, también es típico el modo como los hombres de una cultura conciben y viven el sino, por muy distintos colores que presenten las diferentes imágenes individuales. Lo que sobre esto se dice aquí, no es «verdad», sino que es «necesario íntimamente» para esta cultura y este período. Y si convence a otras personas, no es porque la verdad sea una sola, sino porque estas personas pertenecen a la misma época.

El alma euclidiana de la Antigüedad no pudo vivir su vida, adherida a los primeros planos del presente, sino en la forma de *azares de estilo antiguo*. Si para el alma occidental es lícito interpretar el azar como un sino de inferior potencia, recíprocamente será lícito para el alma antigua interpretar el sino como un azar sublimado. Esto es lo que significan *ananké*, *eimarmené*, *fatum*. El alma antigua no vivió propiamente la historia. Esto quiere decir que le faltó el sentido propio para una *lógica* del sino. No nos dejemos engañar por las palabras. La diosa más popular del helenismo fue Tique, que apenas podía distinguirse de Ananqué. *Nosotros*, en cambio, sentimos el sino y el azar con toda la gravedad de una *oposición*. Y todo depende, para nosotros, del modo como ambos términos se concilien en las profundidades de nuestra existencia. *Nuestra* historia es la historia de las grandes conexiones. La historia antigua —me refiero no solo a la imagen que de ella nos dan sus historiadores, como Heródoto, sino a la historia en su plena realidad— es una colección de anécdotas, esto es, una serie de casos plásticos. El estilo de la existencia antigua en general, como el de cada una de sus vidas en particular, es siempre anecdótico, en el más hondo sentido de esta palabra. El aspecto corpóreo y tangible de los sucesos se condensa en azares *antihistóricos*, *demoniacos*, *absurdos*, que ocultan y niegan la lógica del acontecer. Todas las fábulas de las grandes tragedias antiguas *consisten* en azares, que constituyen una mofa de todo sentido del mundo. No de otro modo puede definirse el significado de la palabra *εἰμαρμένη*, en oposición a la *lógica* shakespeariana *del azar*. Repitémoslo: lo que cae sobre Edipo desde fuera de él mismo, y sin ninguna necesidad interna, hubiera podido acontecerle

a cualquier otro hombre, sin excepción. Esta es la forma del *mito antiguo*. Comparemos esto con la profunda e íntima necesidad que hay en el sino de Otelo, de don Quijote, de Werther; necesidad condicionada por una existencia entera y por la relación de esta existencia con la época a que pertenece. Aquí se opone, como ya se ha dicho, la tragedia de situación a la tragedia de carácter. Mas en la historia misma se repite esta oposición. Todas las épocas de la historia occidental tienen carácter, las de la antigüedad presentan situaciones. La vida de Goethe manifiesta la lógica del sino; la de César es una serie de azares míticos. Shakespeare es el que retrospectivamente ha *introducido* en ella la lógica. Napoleón es un *carácter* trágico; Alcibíades cae en *situaciones* trágicas. La astrología, en la forma en que, desde el gótico hasta el barroco, impera sobre el sentimiento cósmico, incluso de sus propios adversarios, quería dominar *todo* el curso futuro de la vida. El *horóscopo* fáustico, cuyo ejemplo más conocido es quizá el de Wallenstein, establecido por Kepler, presupone que toda la vida futura de un hombre ha de seguir una dirección unitaria y congruente. El *oráculo* antiguo, en cambio, que se refiere siempre a casos *aislados*, es propiamente el símbolo del azar absurdo, del instante; subraya, en el curso del mundo, lo puntiforme, lo inconexo, y por eso los oráculos encajaban perfectamente en el género de historia que escribían y vivían los atenienses. ¿Ha habido nunca un griego que tenga conciencia de una *evolución histórica* hacia un fin? En cambio, nosotros no hemos podido nunca, sin esa conciencia, ni meditar sobre historia ni hacer historia. Comparemos el sino de Atenas y el de Francia en las épocas correspondientes de ambas culturas, esto es, desde Temístocles y Luis XIV; encontraremos que el estilo del sentimiento histórico y el estilo de la realidad son siempre uno mismo: aquí una lógica extremada, allí una extremada falta de lógica.

Ahora se comprenderá bien el último sentido de este hecho importantísimo. La historia es la realización de un alma. Uno y el mismo estilo predomina en la historia que se *hace* y en la historia que se *contempla*. La matemática antigua excluye el símbolo del espacio infinito, por lo tanto, la historia antigua lo excluye igualmente. No en vano el escenario de la existencia antigua es el más pequeño de todos: la *polis*, la ciudad aislada. A la vida antigua le falta horizonte y perspectiva —a pesar del episodio de las campañas de Alejandro—, exactamente lo mismo que al escenario del teatro ático, cerrado por un muro al fondo. Comparemos con esto las consecuencias lejanas que produce entre nosotros la diplomacia o el capital. Los griegos y los romanos, en su cosmos, no conocieron ni reconocieron por reales más que los primeros términos de la naturaleza; rechazaron íntimamente la astronomía caldea; *solo* tuvieron dioses domésticos, urbanos y rurales^[51], nunca dioses siderales, y no *pintaron* más que primeros planos. Jamás se produjo en Atenas, Corinto o Sicione un paisaje con horizonte de montañas, nubes galopantes y lejanas ciudades. En las pinturas de los vasos encontramos solamente figuras aisladas, euclidianas, que se bastan artísticamente a sí mismas. Los grupos, en los frontones de los templos, son siempre de estructura aditiva, nunca contrapuntística. Los griegos vivían también

emociones de primer plano. El *sino* era para ellos lo que de pronto empuja al hombre, no el «curso de su vida». Así creó Atenas, junto a la pintura al fresco de Polignoto y la geometría de la Academia platónica, *la tragedia del sino*, en el sentido de *La novia de Mesina*. El absurdo perfecto de la fatalidad ciega, encarnada, por ejemplo, en la maldición de los atridas, representaba, para el alma ahistórica de los antiguos, íntegramente el sentido de su mundo.

17

Para aclarar lo dicho, sirvan algunos ejemplos audaces, pero que ya no podrán ser mal interpretados. Imaginemos a Colón apoyado por Francia, en lugar de por España. Durante algún tiempo fue esto incluso lo más verosímil. Francisco I, dueño de América, hubiera obtenido, sin duda, la corona imperial, en lugar del español Carlos V. La época primera del barroco, desde el saqueo de Roma hasta la paz de Westfalia, que es en religión, espíritu, arte, política, costumbres, el siglo *español* —que sirvió en todo de base y premisa al siglo de Luis XIV—, no hubiera recibido su forma en Madrid, sino en París. En lugar de los nombres de Felipe, Alba, Cervantes, Calderón, Velázquez, citaríamos actualmente a ciertos grandes franceses que, hoy por hoy, han quedado nonatos, que así puede expresarse esta concepción difícil. El estilo eclesiástico, fijado ya entonces definitivamente por el español Ignacio de Loyola y por el Concilio tridentino, imbuido de espíritu loyolista; el estilo político, definido por la estrategia española, por la diplomacia de los cardenales españoles, por el espíritu cortesano de El Escorial hasta el Congreso de Viena y, en sus rasgos esenciales, hasta más allá de Bismarck; la arquitectura barroca, la gran pintura, la etiqueta, la sociedad distinguida de las grandes urbes, todo eso lo hubieran representado otros ingenios en la nobleza y en el clero, otras guerras que las de Felipe II, otro arquitecto que Vignola, otra corte. El azar eligió el gesto hispánico para la segunda edad de la cultura occidental. Pero la *lógica interna* de la época, que *debía* encontrar su conclusión en la gran Revolución francesa —o en otro suceso de análogo porte—, permaneció intacta.

La Revolución francesa pudo ser representada por un suceso de otra forma, en otro sitio: en Inglaterra o Alemania, por ejemplo. Su idea, como luego veremos, el tránsito de la cultura a la civilización, la victoria de la urbe mundial inorgánica sobre el campo orgánico, que se convierte en «provincia», en el sentido espiritual de esta palabra, era una idea necesaria, y lo era en ese preciso momento. Para indicar esto, debemos emplear la voz *época* en su sentido antiguo, hoy ya algo borroso, por la confusión entre época y período. Un suceso hace época cuando señala en el organismo de una cultura un paso necesario que pertenece a su sino. El acontecimiento fortuito, cristalización de la superficie histórica, pudo ser sustituido

por otros azares correspondientes; la *época*, empero, es necesaria y está prefijada. Puede un suceso tener la significación de época o solamente de episodio, con respecto a una cultura y al curso de la misma; esto se halla, como hemos visto, en relación estrecha con las ideas de sino y de azar, y también, por lo tanto, con la diferencia entre la tragedia occidental, que es de «época», y la tragedia antigua, que es de «episodios».

Pueden distinguirse también las épocas en *anónimas* y *personales*, según su tipo fisiognómico en el cuadro de la historia. Entre los azares de primer orden se cuentan las grandes personalidades con la fuerza plástica de su sino personal, que incorpora a su forma el sino de miles de hombres, de pueblo y períodos enteros. Pero lo que distingue a los afortunados sin grandeza interior —como Dantón y Robespierre— de los héroes históricos, es que en aquellos el sino personal no presenta otros trazos que los del sino general. «Los jacobinos», a pesar de su nombre sonoro, constituyen, en conjunto, y no algunos de ellos, el tipo que ha predominado en aquel tiempo. La primera parte de la Revolución es, pues, época anónima; la segunda, la napoleónica, es sobremanera personal. La inaudita vehemencia de estas manifestaciones llevó a término, en pocos años, la misma empresa que la época correspondiente de la Antigüedad —386 a 322— hubo de realizar confusa e inseguramente en varios decenios de subterránea reconstrucción. La esencia de todas las culturas exige que, al presentarse un nuevo estadio, exista igual posibilidad de realizar lo necesario, bien por medio de un gran personaje —Alejandro, Diocleciano, Mahoma, Lutero, Napoleón—, bien por medio de un hecho casi anónimo, de forma interior significativa —guerra del Peloponeso, guerra de los Treinta Años, guerra de Sucesión de España—, bien por una evolución confusa e imperfecta —época de los diadocos, época de los hicsos, interregno alemán—. ¿Cuál de estas formas tiene a su favor la *verosimilitud*? Esta es ya una cuestión de estilo histórico, es decir, trágico.

Lo trágico en la vida de Napoleón —que aún está esperando un poeta bastante grande para concebirlo y darle forma— consiste en que, habiéndose pasado la vida luchando contra la política inglesa, máximo representante del espíritu inglés, esa continua lucha acabó por imponer en el continente ese mismo espíritu inglés que, tomando la forma de los «pueblos libertados», llegó a ser lo bastante poderoso para vencerle a él y hacerle morir en Santa Elena. No fue Napoleón el fundador del principio de la expansión. Este principio tiene su origen en el puritanismo del círculo de Cromwell, que dio vida al sistema colonial inglés^[52]; y esa fue la tendencia del ejército revolucionario, desde la jornada de Valmy, que solo Goethe comprendió, como lo demuestran sus famosas palabras en la noche de la batalla. Los soldados franceses iban empujados por las ideas de la filosofía inglesa, que conocían a través de los hombres educados en ella, como Rousseau y Mirabeau. No fue Napoleón el que creó esas ideas; fueron esas ideas las que crearon a Napoleón. Y cuando este ocupó el trono, hubo de seguir realizándolas, en contra de la única potencia, Inglaterra, que quería *lo mismo*. El imperio napoleónico es una creación de sangre

francesa, pero de estilo inglés. Locke, Shaftesbury, Clarke, y sobre todo Bentham, elaboraron en Londres la teoría de la civilización «europea», el helenismo de Occidente. Bayle, Voltaire, Rousseau, la trasladaron a París. En nombre de *esa* Inglaterra del parlamentarismo, de la moral comercial y del periodismo, se luchó en Valmy, Marengo, Jena, Esmolensco y Leipzig, y el espíritu inglés fue el que venció en todas esas batallas a la cultura francesa de Occidente^[53]. El primer cónsul no tenía el propósito de incorporar Europa a Francia; quería, ante todo —¡el pensamiento de Alejandro en el umbral de toda civilización!—, constituir un imperio colonial francés, en lugar del inglés, afianzando así en bases inconmovibles la hegemonía politicomilitar de Francia sobre el territorio cultural de Occidente. Este hubiera sido el imperio de Carlos V, en donde no se ponía el sol, y hubiera estado, a pesar de Colón y de Felipe II, concentrado en París y organizado, no como unidad eclesiástico-caballeresca, sino como conjunto economicomilitar. Hasta ese punto quizá había un sino en su misión; pero desde la paz de París, en 1763, estaba ya decidida la cuestión *en contra* de Francia. Los poderosos planes de Napoleón fracasaron siempre por azares nimios; primero, delante de San Juan de Acre, por un par de cañones que los ingleses desembarcaron a tiempo; otra vez, después de la paz de Amiens, teniendo ya en su poder todo el valle del Misisipí, hasta los grandes lagos, y estando en relación con Tippto Sahib, que defendía entonces la India oriental contra los ingleses, porque su almirante mandó un movimiento equivocado, que le obligó a interrumpir una empresa cuidadosamente preparada; por último, había proyectado un nuevo desembarco en Oriente, apoderándose del mar Adriático, ocupando Dalmacia, Corfú y toda Italia, y negociando con el sha de Persia sobre un ataque a la India, cuando se interpuso el capricho del emperador Alejandro; y en efecto, si este, llegado el momento, hubiese emprendido la marcha sobre la India, el plan napoleónico hubiera tenido un éxito seguro. Mas cuando, después de fracasadas todas sus combinaciones extraeuropeas, decidió como *última ratio* en su lucha contra Inglaterra anexionarse Alemania y España, estos países, imbuidos de *sus* ideas revolucionarias inglesas, se alzaron contra él, contra el propio mediador de esas ideas. Este paso hizo ya superflua su actuación^[54].

El sistema colonial universal, que el espíritu español bosquejara antaño, pudo recibir entonces el sello de Inglaterra o el de Francia; los Estados Unidos de Europa, que fueron *entonces* lo que «corresponde» a los reinos de los diadocos y que serán más tarde lo que corresponda al imperio romano, pudieron haber sido organizados por Napoleón como monarquía romántica militar, de base democrática, o podrán realizarse en el siglo XXI por el esfuerzo de un hombre práctico, de estilo cesáreo, como organismo económico; todo esto pertenece a los azares del cuadro histórico. Las victorias y derrotas de Napoleón, detrás de las cuales se oculta siempre una victoria inglesa, una victoria de la civilización sobre la cultura; su imperio, su caída, la *grande nation*, la episódica liberación de Italia, que, en 1796, como en 1859, no fue más que el cambio de ropa política de un pueblo que desde hacía tiempo había

perdido ya toda significación; la destrucción del imperio alemán, ruina gótica, todas estas formaciones son superficiales. Tras ellas se desenvuelve la gran lógica de la historia verdadera, de la historia invisible; y en el sentido de esta lógica realizó entonces el Occidente el tránsito de la cultura, que culmina en el *ancien régime*, en forma francesa, a la civilización, que lleva el sello británico. Como símbolos de épocas «correspondientes» emparéjense la toma de la Bastilla, Valmy, Austerlitz, Waterloo, el engrandecimiento de Prusia, con los hechos de la historia antigua que se denominan batallas de Queronea y Gaugamela, expedición a la India y la victoria romana de Sentinum. Se comprende bien que en las guerras y en las catástrofes políticas, que son la materia fundamental de nuestra historiografía, no es la victoria lo esencial de una lucha ni es la paz el término de una revolución.

18

El que haya asimilado estas ideas comprenderá las consecuencias fatales que había de tener el principio de causalidad para los que quisieran vivir la verdadera historia. El principio de causalidad, en su forma rígida, no aparece hasta los estadios posteriores de la cultura, y actúa entonces con predominio tiránico sobre la imagen cósmica. Kant tuvo la precaución de definir la causalidad como la forma necesaria del conocimiento, y nunca se insistirá bastante en que por tal debe entenderse solo la concepción *intelectualista* del mundo circundante. Las palabras «forma necesaria» fueron oídas con gusto; pero nadie se fijó en que el principio se limitaba a una sola esfera del conocimiento, de la que están excluidas justamente la contemplación y la sensación de la historia viva. El conocimiento de los hombres y el conocimiento de la naturaleza son, por esencia, irreducibles uno a otro. Pero el siglo XIX ha intentado borrar los límites entre la naturaleza y la historia, en favor de la primera. Queriendo pensar históricamente, ha olvidado que en la historia *no* es lícito pensar como en la naturaleza. Al aplicar con violencia a lo viviente el esquema rígido de una relación espacial y enemiga del tiempo, la relación de causa a efecto, ha impreso en el aspecto visible del acontecer las líneas constructivas de la imagen física, y nadie —en medio de una espiritualidad decadente, urbana, habituada a la coacción de la causalidad— sintió el profundo absurdo de una ciencia que, por error de método, quería concebir un producirse orgánico como un producto mecánico. Pero el día no es la causa de la noche, ni la juventud la de la vejez, ni la flor la del fruto. Todo lo que concebimos con el intelecto, tiene una *causa*; todo lo que vivimos como organismo con íntima certidumbre, tiene un *pasado*. La causa caracteriza el «caso» que es posible siempre y en cualquier parte, y cuya forma interna permanece idéntica a sí misma, sin que nada importe que ocurra, en efecto, en cierto momento y con tal o cual frecuencia; el pasado, en cambio, caracteriza el *acontecimiento*, que fue una vez y no vuelve a ser

nunca más. Y según hayamos concebido una cosa, en el mundo circundante por modo crítico y consciente, o por modo fisiognómico e involuntario, así nuestra conclusión partirá, o de la experiencia técnica, o de la experiencia vital, y llegará, o a una causa intemporal en el espacio, o a una dirección que, partiendo del ayer, nos conduce al hoy y al mañana.

Pero el espíritu de nuestras grandes urbes *rechaza* tales conclusiones. Rodeado de una técnica y de una maquinaria que él mismo ha creado, arrancando a la naturaleza su más peligroso secreto: la ley quiere también, con esa técnica, conquistar la historia teórica y prácticamente. *Finalidad*: he aquí el término de que se ha valido para transformar la historia a su semejanza. En la concepción materialista de la historia predominan las leyes mecánicas; de donde se dedujo que nos es lícito dar a ciertos ideales utilitarios, como la ilustración, la humanidad, la paz universal, el valor de fines de la historia, que deberá alcanzar la «marcha del progreso». Pero en estos ensayos seniles se extingue por completo el sentimiento del sino, y con él la audacia juvenil, que, henchida de futuro y olvidada de sí misma, se entrega íntegramente a una oscura decisión.

Pues solo la juventud tiene futuro, *es futuro*. El misterioso sonido de esta palabra equivale a dirección del tiempo y a sino. *El sino es siempre joven*. El que pone en su lugar una serie de efectos y causas, ese considera lo no realizado aún como algo ya viejo y pasado. Le falta *la dirección*. Pero el que rebosante de afanes lanza su vida adelante, ese no necesita pensar en fines ni utilidades. Se comprende a sí mismo como el sentido de todo cuanto ha de suceder. Esta es la fe que tuvieron en su estrella César y Napoleón, la fe que nunca abandona a los grandes héroes de la acción; esta es la confianza que yace profunda, a pesar de la melancolía juvenil, en toda niñez, en toda generación joven, en todo pueblo y cultura joven, y, si repasamos la historia, en todos los activos y contemplativos que con los cabellos blancos fueron siempre jóvenes, más jóvenes que los que se inclinan prematuramente a la finalidad intemporal. En los primeros días de la niñez se descubre la significación puramente sensitiva del mundo circundante, que entonces es momentáneo; para el niño, solo las personas y cosas de su contorno inmediato son esenciales. Pero ese sentido va amplificándose en una experiencia silenciosa e inconsciente, hasta llegar a la imagen comprensiva, que es la expresión general de toda la cultura, en ese sentido de su desarrollo, y cuyos intérpretes solo pueden ser el gran conocedor de hombres y el gran historiador.

Ahora podemos establecer la diferencia que existe entre la *impresión inmediata* del presente y la *imagen* del pasado, que solo en el espíritu se representa; es decir, entre el mundo como acontecimiento y el mundo como historia. A aquel se dirige la mirada certera del hombre activo, del político, del general; a este, la del historiador contemplativo, la del poeta. Sobre aquel se actúa prácticamente, padeciendo o haciendo; este sometido a la cronología, símbolo magno del irrevocable pasado^[55]. Miramos hacia atrás y vivimos hacia adelante, hacia lo imprevisto; pero en la imagen

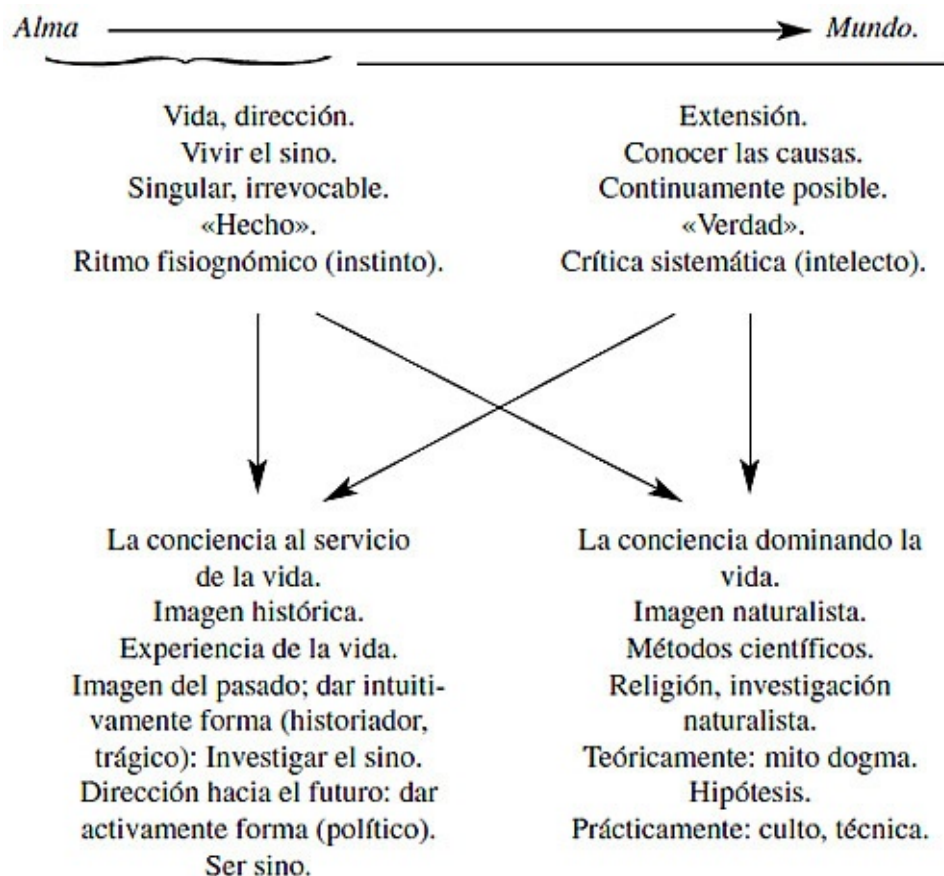
del acontecer singular y único insinúanse desde la niñez, por obra de la experiencia *técnica*, los rasgos de lo previsible, la imagen de una naturaleza regular, legal, que no depende del tacto fisiognómico, sino del cálculo intelectualista. Vemos una res, y nos aparece primero como un ser vivo y, en seguida, como un alimento; vemos caer un rayo, y primero lo sentimos como un peligro, pero en seguida lo consideramos como una descarga eléctrica. Esta imagen del mundo, secundaria, posterior y, por decirlo así, petrificada, va poco a poco sustituyendo a la primera. La imagen del pasado se mecaniza, se materializa, y nos permite extraer de su seno una serie de reglas causales que se aplican al presente y al futuro. Y así nace la creencia de que existen leyes históricas y de que podemos adquirir una experiencia intelectual de ellas.

Pero la ciencia es siempre ciencia de la naturaleza. No hay saber mecánico, no hay experiencia técnica, sino de lo producido, de lo extenso, de lo conocido. Vivimos la historia y conocemos la naturaleza; es decir, el mundo sensible concebido como elemento, contemplado en el espacio, envuelto en la ley de causa y efecto. ¿Existe, pues, en fin de cuentas, una ciencia de la historia? Recordemos que la imagen que cada persona se forma del mundo está más o menos próxima a una de las dos imágenes ideales, y tiene siempre algo de ambas; que no hay «naturaleza» sin *armonías* vivientes; que no hay «historia» sin *armonías* causales. En la naturaleza, dos acciones homogéneas producen, sin duda, el mismo resultado legal; pero cada una en particular es un suceso histórico, que tiene una fecha y que jamás volverá a producirse. En la historia los datos del pasado —cronologías, estadísticas, hombres, figuras^[56]— forman un tejido consistente y rígido. Los hechos «son como son», aun cuando nosotros no los conozcamos. Todo lo demás es imagen, *theoria*, allí como *aquí*. Pero la historia consiste en el hecho mismo de «estar en la imagen», y el material de los hechos se halla a su servicio. En la naturaleza, en cambio, la teoría sirve para la adquisición del material, que es propiamente el fin que se persigue.

No hay, pues, una ciencia de la historia, sino una ciencia *preparatoria* para la historia, una ciencia que proporciona a la historia el conocimiento de lo que ha existido. Pero para la visión histórica misma los datos son siempre símbolos. En cambio, la física es *solamente* ciencia. Su origen y su fin son técnicos, y por eso *no quiere otra cosa* que hallar datos, leyes mecánicas; y si dirige la mirada hacia algún otro objeto, al punto se torna en *metafísica*, en algo que está más allá de la física, más allá de la naturaleza. Por eso los datos históricos y los datos físicos son totalmente diferentes. Estos se repiten de continuo; aquellos, nunca. Estos son verdades; aquellos, hechos. Así, pues, por muy próximos parientes que en la vida diaria nos parezcan los «azares» y las «causas», sin embargo, pertenecen a dos mundos totalmente distintos. Seguramente la imagen histórica de un hombre —y con ella el hombre mismo— será tanto más mezquina cuanto mayor predominio alcance en ella el azar palpable; y una historiografía será, pues, tanto más vacua cuanto mayor sea el número de relaciones efectivas que necesite establecer para explicar su objeto. El que vive la historia con profundidad, rara vez tiene impresiones estrictamente «causales»,

y si las tiene, ha de sentir las seguramente como insignificantes. Examinad los escritos de Goethe sobre ciencias naturales, y admiraréis la representación de una naturaleza viva, sin fórmulas, sin leyes, casi sin rastro de causalidad. El tiempo no es para Goethe distancia, sino sentimiento. Al mero científico, que analiza y ordena con crítica, pero sin intuición ni sensación, no le es dado vivir lo último y más profundo. La historia, empero, exige ese don. Y así resulta verdad la paradoja de que un historiador será tanto más significativo e importante cuanto menos tenga de propiamente científico.

El esquema siguiente compendia lo que hemos dicho:



19

¿Es lícito acotar un grupo de fenómenos elementales, de carácter social fisiológico o ético, y considerarlo como la causa de otro grupo? La historiografía racionalista, y más aún la sociología actual, no hacen, en realidad, otra cosa, y eso es lo que llaman *comprender* la historia, profundizar en el conocimiento histórico. Pero para el hombre civilizado, profundizar significa siempre hallar el *fin racional*. Sin fines racionales, el mundo para él carecería de sentido. Desde luego resulta bastante cómica esa *libertad de elegir las causas fundamentales*, que no es una libertad física.

Un investigador toma como *prima causa* este grupo; otro, aquel —inagotable fuente de polémicas—, y todos llenan sus libros de supuestas explicaciones que interpretan el curso de la historia como si fuera un sistema de nexos físicos. Schiller, en una de sus inmortales trivialidades, ha encontrado la expresión clásica que caracteriza este método: aquel famoso verso en que dice que «el hambre y el amor» hacen moverse al mundo. El siglo XIX, pasando del racionalismo al materialismo, ha dado a esta opinión el valor de una regla canónica y ha consagrado así el culto de lo útil. Darwin, en nombre del siglo, ha sacrificado la teoría de Goethe en aras de la utilidad. La lógica orgánica de los hechos vitales ha sido sustituida por un mecanismo disfrazado de fisiología. La herencia, la adaptación, la selección, son causas finales de contenido puramente mecánico. En lugar de los *destinos* históricos, se han puesto *movimientos* naturales «en el espacio». Pero ¿puede decirse que haya «procesos» históricos, espirituales y, en general, procesos vivientes? Los «movimientos» históricos, como, por ejemplo, la época de la Ilustración o el Renacimiento, ¿tienen algo que ver con el *concepto físico* de «movimiento»? Desde luego, con la palabra «proceso» quedaba suprimido el sino y «explicado» el misterio del devenir. Ya el acontecer universal no tiene una estructura trágica, sino solo una estructura matemática. Ahora el historiador «exacto» supone que el cuadro histórico está constituido por una serie de situaciones de tipo mecánico, que pueden conocerse por medio de análisis intelectuales, como un experimento físico o una reacción química. Los motivos, los medios, los modos, los fines, deben formar, por lo tanto, un tejido palpable en la faz de la historia. La perspectiva queda, pues, simplificada por modo sorprendente, y hay que confesar que para un observador que sea lo suficientemente mezquino esta hipótesis es legítima y conviene perfectamente con *su* persona y con *su* imagen del mundo.

¡Hambre y amor!^[57] He aquí, según este punto de vista, las causas mecánicas de los procesos mecánicos que constituyen la «vida de los pueblos». Los problemas sociales y los problemas sexuales —que pertenecen ambos a una física o química de la existencia pública, demasiado pública— son, pues, los temas evidentes de esta concepción utilitaria de la historia, y *también, por lo tanto*, los de la tragedia que le corresponde. El drama social aparece necesariamente con el materialismo histórico. Y lo que en las *Afinidades electivas* es sino, en el sentido más alto de la palabra, se reduce a un problema sexual en *La dama del mar*. Ni Ibsen ni ninguno de los poetas intelectualistas de nuestras grandes ciudades han hecho obra de poetas; todos han establecido una relación de causalidad entre una causa primera y un último efecto. Las duras luchas artísticas de Hebbel significan un esfuerzo supremo por vencer ese elemento absolutamente prosaico de su talento, más crítico que intuitivo, aunque Hebbel era un verdadero *poeta*. De aquí la tendencia desmedida, y totalmente contraria a Goethe, que le lleva a *motivar* los acontecimientos. Motivar significa en Hebbel, como en Ibsen, *querer* dar a la tragedia *la forma de causas y efectos*. Hebbel habla algunas veces de *trayectorias helicoidales* en la motivación de un carácter; analiza y transforma la anécdota hasta convertirla en un sistema, en la prueba de un

caso; véase cómo ha tratado la historia de Judit. Shakespeare, en cambio, la hubiera tomado tal como fue y hubiera vislumbrado el secreto del universo en el encanto fisiognómico de un suceso auténtico. Goethe ha dicho: «No busquéis nada tras los fenómenos; los fenómenos mismos son la teoría». Pero esta sentencia no era inteligible para el siglo de Marx y de Darwin. Ni en la fisonomía del pasado se ha sabido leer un sino, ni en la tragedia se ha querido representar un puro sino. El culto de lo útil ha impuesto, allí como aquí, otros fines muy distintos. Se ha creado arte para demostrar tesis. Se «tratan» «cuestiones» del tiempo; se «resuelven» problemas sociales. La escena, como la historiografía, es un buen medio para ello. El darwinismo, quizá sin darse cuenta, ha dado una eficacia política a la biología. La hipotética mucosidad primaria se ha encontrado ahora en posesión de una actividad democrática, y la lucha de los gusanos por la existencia constituye una enseñanza ejemplar para los bípedos, que han venido al mundo simplemente y sin complicaciones.

Y, sin embargo, los historiadores hubieran debido tomar ejemplo de los físicos, que representan a nuestra ciencia más adelantada y rigurosa, y aprender de ellos la necesaria cautela. Aun admitiendo el uso del método causal en la historia, ofende la mezquindad con que lo aplican nuestros historiadores. Les falta, en efecto, esa disciplina espiritual, esa grandeza de miras que caracterizan al físico; y no hablemos del profundo escepticismo implícito en la manera como el físico usa de las hipótesis^[58]. Este, en efecto, considera sus átomos y electrones, sus corrientes y sus campos de fuerza, el éter y la masa, no como los concibe la fe ingenua del lego y del monista, sino como *imágenes* que se acoplan a las relaciones abstractas de sus ecuaciones diferenciales, para envolver en intuiciones los números que por sí mismos son inaccesibles a la intuición. El físico escoge con cierta libertad entre varias teorías, sin buscar en ellas más realidad que la de unos signos convencionales^[59]. El físico sabe que por ese camino, que es el único posible para su ciencia, solo puede llegar a obtener, además de algunas experiencias sobre la estructura técnica del contorno cósmico, una interpretación simbólica del universo; *nada más*. Desde luego sabe que no es posible un «conocimiento», en el sentido optimista popular. *Conocer* la imagen de la naturaleza —que es la creación, la copia del espíritu, el *álter ego* del espíritu, en el reino de la extensión— significa conocerse a sí mismo.

Así como la física es nuestra ciencia más adelantada, así la biología, que investiga el cuadro de la vida orgánica, es nuestra ciencia más floja, tanto por su contenido como por su método. La serie de los estudios naturalistas de Goethe demuestra perfectamente que una *verdadera* investigación histórica debe ser, ante todo, fisiognómica. Goethe se ocupa de mineralogía, y al punto los conocimientos se componen en su espíritu, formando un cuadro histórico de la tierra, en el cual el granito, su roca predilecta, significa, aproximadamente, eso que yo llamo, en la historia de los hombres, el elemento humano primitivo. Comienza a investigar algunas plantas conocidas, y en seguida se le aparece el protofenómeno de la

metamorfosis, protoforma de toda la *historia* vegetal, y llega a esas extrañas y profundas concepciones sobre la tendencia vertical y espiral de la vegetación, que nadie todavía ha comprendido bien. Sus estudios osteológicos, orientados hacia la intuición de lo viviente, le llevan al descubrimiento del *os intermaxillare* en el hombre, y a la concepción de que el cráneo de los vertebrados se ha desarrollado partiendo de seis vértebras. No habla nunca de causalidad. Goethe sintió la necesidad del sino tal como la ha expresado en sus órficas palabras:

*Así debes ser tú, y no puedes huir de ti mismo.
Así lo han dicho ya las sibilas, así los profetas.
Y ningún tiempo ni poder alguno pulveriza
la forma estampada que en la vida se desenvuelve.*

La simple química astral, el lado *matemático* de las observaciones físicas, la fisiología propiamente dicha, le importan muy poco a este gran historiador de la naturaleza, porque son cosas sistemáticas, experiencia de lo producido, de lo muerto, de lo rígido. He aquí el fundamento de su polémica contra Newton —un caso en que las dos partes tienen razón—: Newton *conoció* en el color muerto el proceso natural exacto y legal; Goethe, artista, *vivió* el color en la intuición sensible. Aquí se manifiesta claramente la oposición de los dos mundos, y ahora la condenso, en todo su rigor.

La historia tiene el *carácter del hecho singular*; la naturaleza, el de la *constante posibilidad*. El que observa la imagen del mundo en derredor, para descubrir las leyes por las cuales *debe* realizarse, sin tener en cuenta la diferencia entre el acontecer real y el acontecer posible; el que observa el mundo prescindiendo del tiempo, es un investigador de la naturaleza, hace labor de verdadera ciencia. La necesidad de una ley natural —y otras leyes no existen— permanece intacta, ya se manifieste la cosa con frecuencia infinita o no se manifieste nunca; esto quiere decir que la necesidad de la ley es *independiente del sino*. Hay miles de combinaciones químicas que nunca se verificaron ni son jamás producidas; pero están demostradas como posibles y, por lo tanto, existen, *para el sistema fijo de la naturaleza, no para la fisonomía del universo en sus continuos giros*. Un sistema consta de verdades; una historia descansa sobre hechos. Los hechos se siguen unos *a* otros; las verdades se siguen unas *de* otras. Tal es la diferencia que existe entre el «cuándo» y el «cómo». Hay relámpagos: he aquí un hecho que puede indicarse con un ademán mudo. *Si* hay relámpagos, hay también truenos; para comunicar esto hace falta una *frase*. La experiencia intuitiva puede ser muda; el conocimiento sistemático exige palabras. «Solo es definible lo que no tiene historia», dice Nietzsche. La historia, empero, es el acontecer actual, disparado hacia el futuro y con la vista vuelta al pasado. La naturaleza está más allá del tiempo; tiene el carácter de la extensión, no el de la dirección. En la naturaleza domina la necesidad matemática. En la historia, la necesidad trágica.

En la realidad de la existencia vigilante se entrecruzan ambos mundos: el de la observación y el del abandono, del mismo modo que en un tapiz flamenco el hilo y la trama «producen» la imagen. Toda ley, para *existir* ante la inteligencia, necesita haber sido descubierta cierto día de la historia por una disposición del sino; esto es, necesita haber sido *vivida*; y todo sino aparece a su vez envuelto en una vestidura sensible — personas, hechos, escenas, gestos—, en la cual actúan las leyes naturales. La vida humana primitiva estaba entregada a la unidad demoníaca del sino; la conciencia de los hombres cultos, llegados a la madurez, no puede acallar jamás la contradicción entre aquella primera y esta posterior imagen del mundo; y en el hombre civilizado el intelecto mecánico acaba por matar al sentimiento trágico. La historia y la naturaleza están en *nosotros* contrapuestas como la *vida* y la *muerte*, como *el tiempo que eternamente está produciéndose* y el espacio, que es el *eterno producto*. En la conciencia vigilante luchan el producirse y el producto por obtener la hegemonía sobre la imagen cósmica. La forma suprema y más madura de los dos modos de contemplar la realidad —que solo es posible en las grandes culturas— se manifiesta para el alma antigua en la oposición de Platón y Aristóteles, y para el alma occidental, en la de Goethe y Kant: la fisonomía pura del mundo, vista por el alma de un eterno niño, y el sistema puro, conocido por el intelecto de un eterno anciano.

20

Y aquí veo yo el *último* gran problema de la filosofía occidental, el único problema que aún le está reservado a la senectud espiritual de la cultura fáustica; el problema que aparece prefijado por una evolución secular de nuestra alma. Ninguna cultura es libre de *elegir* el método y el contenido de su pensamiento; pero ahora, por vez primera, puede una cultura prever la senda que el sino ha escogido para ella.

Entreveo un modo —específicamente occidental— de investigar la historia, en el más alto sentido de la palabra; un método que nunca hasta ahora se ha manifestado, y que ha debido permanecer extraño, tanto al alma antigua como a cualquier otra. Es una amplia fisiognómica de la existencia toda, una morfología de *todo* el devenir humano, que, en su curso, llegue hasta las ideas más altas y más remotas, es el problema de comprender el sentimiento cósmico, no solo del alma propia, sino de *todas* las almas, en las cuales se han manifestado hasta ahora grandes posibilidades y cuya expresión en el cuadro de la realidad son las culturas particulares. Esta visión filosófica a que nos autorizan —a nosotros solos— la matemática analítica, la música contrapuntística y la pintura de perspectiva, presupone algo muy superior al talento del sistemático; presupone la mirada del artista, y no de un artista cualquiera, sino de uno que sienta disolverse el mundo sensible y palpable que le rodea, en una profunda infinidad de misteriosas relaciones. Así sentía Dante; así sentía Goethe. El fin no es

otro que destacar sobre el tejido del acontecer universal un milenio de historia cultural orgánica, considerándolo como una unidad, como una *persona*, y concebirlo en sus más íntimas condiciones espirituales. Así como es posible interpretar los rasgos de un retrato de Rembrandt o del busto de un César, así también este nuevo arte consiste en intuir y comprender los grandes rasgos, colmados de sino, que aparecen en la faz de una *cultura*, esto es, de una individualidad humana de orden máximo. Ya algunas veces se ha intentado penetrar en el alma de un poeta, de un profeta, de un pensador, de un conquistador, para ver cómo es por dentro; pero sumergirse en el alma antigua, en el alma egipcia, en el alma árabe, para revivirlas con toda su expresión en los hombres y las situaciones típicas, en la religión y el Estado, en el estilo y las tendencias, en el pensamiento y las costumbres, es una nueva especie de «experiencia de la vida» que nadie ha hecho todavía. Cada época, cada gran figura, cada deidad; las ciudades, las lenguas, las naciones, las artes, todo lo que existió y existirá, es un rasgo fisiognómico de supremo simbolismo, y para interpretarlo hace falta ser un *conocedor de hombres*, en un nuevo sentido de la palabra. Poemas y batallas, las fiestas de Isis y Cibeles y la misa católica, los hornos altos y los combates de gladiadores, los derviches y los darwinistas, los ferrocarriles y las vías romanas, el «progreso» y el nirvana, los periódicos, los esclavos, el dinero, las máquinas, todo en la imagen cósmica del pasado es, por igual, signo y símbolo, que un alma se representa con significación. «Todo lo transitorio es un símbolo». Hay aquí soluciones y perspectivas que nunca han sido vislumbradas. Se aclaran ahora muchas cuestiones oscuras que constituyen la base de los más profundos sentimientos humanos: el terror y el anhelo; cuestiones que el afán de comprender ha disfrazado con los nombres de problemas del tiempo, de la necesidad, del espacio, del amor, de la muerte, de las causas primeras. Hay una música inaudita de las esferas que quiere *ser oída* y que *oirán* algunos de nuestros más profundos espíritus. La fisiognómica del acontecer universal será la *última filosofía fáustica*.

CAPÍTULO III

MACROCOSMO

I

EL SIMBOLISMO DE LA IMAGEN CÓSMICA Y EL PROBLEMA DEL ESPACIO

1

De esta suerte, la noción de una historia universal, de carácter fisiognómico, se amplifica y se convierte en la *idea de un simbolismo universal*. La investigación histórica, en el sentido que reclamamos aquí, se limita a estudiar el cuadro de lo que fue vivo y ahora es pretérito y a fijar su forma y su lógica internas. La idea del sino es la última a que puede llegar. Pero esta investigación, por nueva y amplia que sea, en la dirección que hemos indicado, no puede, sin embargo, constituir más que un fragmento, base de otra consideración todavía más amplia. Junto a la investigación histórica existe una investigación física, que es igualmente fragmentaria y se limita al círculo de las relaciones causales. Pero ni el «movimiento» trágico ni el «movimiento» técnico —si es lícito emplear estos términos para distinguir los fundamentos de lo que es vivido y de lo que es conocido— agotan la realidad del ser viviente. Nosotros sentimos y conocemos mientras estamos en estado de vigilia; pero también vivimos cuando el espíritu y los sentidos duermen. Aunque las tinieblas de la noche cierren nuestros ojos, la sangre no duerme. Somos *mobiles in mobile*: sirvan estos términos de la ciencia natural para expresar por medio de una imagen lo inexplicable, que en las horas profundas se afirma en nosotros con íntima certidumbre. Pero la irreducible dualidad del aquí y del allí es dualidad solo para el ser que vive vigilante. Todo movimiento propio tiene expresión, todo movimiento ajeno produce impresión; de suerte que todo cuanto se da en nuestra conciencia, sea cual fuere su forma —alma y mundo, vida y realidad, historia y naturaleza, ley, sentimiento, sino, Dios, futuro y pasado, presente y eternidad—, todo, para nosotros, encierra otro sentido, que es el más profundo. Y el único medio, el medio supremo para hacer comprensible lo incomprensible, consiste en una especie de metafísica, para lo cual *todo*, sea lo que fuere, tiene la significación de un *símbolo*.

Los símbolos son signos sensibles, impresiones últimas, indivisibles y, sobre todo, involuntarias, que poseen una significación determinada. Un símbolo es un rasgo de la realidad que, para un hombre con sus sentidos alerta, designa inmediata y evidentemente algo que no puede comunicarse por medio del intelecto. Un ornamento dórico, preárabe o prerrománico; la forma de la casa, de la familia, del trato; los trajes y los cultos; el rostro, el porte, la actitud de un hombre y de toda una

clase social o de todo un pueblo; la manera como los hombres y los animales hablan y se preparan los alimentos; más aún: el lenguaje mudo de la naturaleza con sus selvas, sus prados, sus rebaños, sus nubes, sus estrellas; las noches de luna, las tormentas, las primaveras, los otoños, las proximidades y las lejanías, todo es impresión simbólica que el universo produce en nosotros cuando estamos despiertos. Y nosotros percibimos ese lenguaje en las horas de recogimiento. Por otra parte, el sentimiento de una comprensión homogénea es el que, sobre la humanidad universal, reúne y destaca ciertos grupos, familias, clases, tribus y, finalmente, todas las culturas.

No trataremos, pues, de lo que «sea» un mundo, sino de lo que signifique para quien vive en él. Cuando despertamos a la vida consciente, algo se nos aparece dilatado entre un aquí y un allí. Sentimos el aquí, percibimos el allí. El aquí es para nosotros lo propio, el allí lo extraño. Es la disyunción del alma y del mundo, los dos polos de la realidad. En la realidad no solo hay resistencias, que concebimos por modo mecánico como cosas y propiedades; no solo hay movimientos en los cuales sentimos la actividad de otros seres, de unos *númina*, que son «como nosotros mismos», sino que hay también algo que, por decirlo así, anula aquel dualismo. La realidad —el mundo *con respecto* a un alma— es para cada individuo la dirección proyectada sobre el reino de la extensión; es lo propio que se refleja en lo extraño. La realidad *significa el hombre mismo*. Un acto tan creador como inconsciente —no soy «yo» el que realiza la posibilidad, sino la posibilidad la que se realiza por medio de mí— echa el puente del símbolo entre el aquí y el allí vivientes. Súbitamente y con plena necesidad surge el conjunto que forman los elementos sensibles y memorativos, *el mundo*, el mundo que *concebimos* y que es *un mundo único* para cada individuo.

Por eso hay tantos mundos como seres despiertos y como grupos de seres que viven en armonía de sentimientos. En la existencia individual, el mundo, que suponemos único, independiente y eterno —cada uno cree tener el mismo mundo que los demás—, es una experiencia íntima, siempre nueva, única, que no se repite jamás.

Hay una escala de conciencia ascendente que comienza en los primeros atisbos de una visión oscura e infantil —en los cuales ni existe un mundo claro para un alma, ni un alma cierta de sí misma en un mundo— y llega hasta los grados supremos de esos estados perespiritualizados que solo conocen los hombres de las civilizaciones llegados a su plena madurez. En esa escala ascendente va desarrollándose al mismo tiempo el simbolismo, desde el contenido significativo de *todas* las cosas, hasta la aparición de signos aislados y precisos. No solo en los momentos de abandono, en que me entrego al mundo lleno de oscuras significaciones, como hacen los niños, los soñadores, los artistas; no solo cuando estoy despierto, bien que sin concebir el mundo con la atención tirante del pensador o del hombre de acción —atención que aun en la conciencia del verdadero pensador o del hombre de acción es más rara de lo que se cree—, sino siempre, continuamente, mientras quepa hablar de vida despierta, en general voy entregando a lo que está fuera de mí el contenido de *todo* mí mismo,

desde los momentos en que recibía las primeras impresiones de una vaga realidad ambiente, que era casi como un sueño, hasta después de haber construido la noción rígida del universo mecánico, que con sus leyes y sus números clasifica y enlaza ordenadamente aquellas impresiones. Aun en el reino puro de los números hay simbolismo; y justamente del mundo numérico proceden esos signos que el *pensamiento* tortuoso llena de significaciones inefables: el triángulo, el círculo, el siete, el doce.

Tal es la *idea del macrocosmo, de la realidad como conjunto de todos los símbolos de un alma*. Nada puede eximirse de esta propiedad de ser significativo. Todo lo que existe es símbolo. Desde la apariencia corporal: rostro, estatura, gesto, porte de los individuos, de las clases sociales, de los pueblos —en donde siempre se ha reconocido el simbolismo—, hasta las formas del conocimiento, matemática y física, que se suponen eternas y universales, todo es símbolo, todo manifiesta la esencia de un alma determinada, con exclusión de cualquier otra.

La mayor o menor afinidad entre los mundos particulares que viven los hombres de *una misma* cultura o de una misma comunidad espiritual, es la que les permite comunicarse, mejor o peor, lo que ven, lo que sienten, lo que conocen, es decir, lo que ellos han plasmado en el estilo de su realidad personal, mediante los recursos expresivos del lenguaje, del arte, de la religión, por las palabras, las fórmulas, los signos, que a su vez son también símbolos. Este es el obstáculo infranqueable que se opone a que dos seres puedan realmente comunicarse algo o comprender realmente las manifestaciones de su vida. El grado de congruencia que haya entre sus dos mundos de formas será, en efecto, el que determine el punto en donde la comprensión acaba y se convierte en ilusión y engaño. Solo muy imperfectamente podemos comprender las almas india y egipcia, que se manifiestan en sus hombres, costumbres, deidades, palabras, ideas, edificios, actos. Los griegos, que carecían de sentido histórico, no podían tener el menor vislumbre de las otras almas. Véase con qué ingenuidad creían hallar sus propios dioses y su propia cultura en los dioses y culturas de los otros pueblos. Pero nosotros mismos, cuando en algún filósofo extraño traducimos las palabras (*ἀρχή*) *atman*, *tao*, por voces corrientes de nuestro idioma, ¿qué hacemos sino inyectar en la expresión ajena nuestro *propio* sentimiento cósmico, de donde emana el sentido que nosotros damos a las palabras? Y cuando interpretamos los rasgos de un retrato egipcio o chino, ¿no acudimos sin vacilar a nuestra experiencia occidental de la vida? En ambos casos somos víctimas de una ilusión. El hecho de que las grandes obras artísticas de las culturas pretéritas sigan siendo vivas —«inmortales»— para nosotros, es una de esas ilusiones que solo se mantienen por la unanimidad con que equivocamos su sentido. Así se explica, por ejemplo, la influencia que tuvo el Laocoonte sobre el arte del Renacimiento y Séneca sobre el drama clásico de los franceses.

Los símbolos, puesto que son cosas ya realizadas, pertenecen al reino de la extensión. Todos, aun los que designan un producirse, son algo producido y no algo produciéndose. Por lo tanto, tienen límites rígidos y obedecen a las leyes del espacio. *Todos* los símbolos son sensibles y extensos. La palabra «forma» indica algo que se extiende en la extensión, sin exceptuar —como veremos— las formas interiores de la música. La extensión, empero, es la nota que caracteriza el hecho de «estar despierto», hecho que constituye solo un aspecto de la existencia individual y está íntimamente unido a los destinos de esta. Por eso los rasgos de la conciencia despierta activa —cuando sentimos o cuando comprendemos— son ya *pretéritos* en el momento mismo en que los percibimos. Sobre impresiones solo podemos *reflexionar*, como decimos con giro significativo. Pero lo que para la vida sensible de los animales es solo pasado, para la inteligencia del hombre, sujeta a palabras, es *pasajero*. Pasajero o transitorio no es solamente lo que acontece —en efecto, no es posible revocar un acontecimiento—, sino también toda especie de significación. Estudiemos el sino de la columna: en el templo-sepulcro de los egipcios las columnas forman una hilera que acompaña al caminante; en el períptero dórico rodean el cuerpo del edificio, apresándolo como en una garra; en la basílica preárame sostienen el espacio interior; en las fachadas del Renacimiento dan expresión al impulso dinámico. La significación que fue no vuelve nunca a ser. Lo que penetra en el reino de la extensión encuentra al mismo tiempo su principio y su fin. *Entre el espacio y la muerte* existe una profunda conexión que ha sido sentida desde muy pronto. El hombre es el único ser que conoce la muerte. Todos los demás seres se hacen viejos, pero con una conciencia circunscrita al presente, con una conciencia que debe de parecerles eterna. Viven sin saber nada de la vida, como los niños, en los primeros años, cuando la concepción cristiana los considera aún «inocentes». Mueren, y ven la muerte, pero no saben de ella. El hombre despierto, el hombre propiamente dicho, cuya inteligencia funciona independientemente de la vista —por la costumbre de hablar— es el que tiene, además de la sensación, un concepto de la transición, esto es una memoria para el pasado y una experiencia de lo irrevocable. Nosotros *somos* el tiempo^[1]; pero también *poseemos* una imagen de la historia, y en esta imagen el nacimiento aparece como el otro enigma, parejo al de la muerte. Todos los demás seres viven la vida sin vislumbrar sus límites, esto es, sin conocer su problema, su sentido, su duración y su fin. Muchas veces, el despertar de la vida interior de un niño se verifica en relación de identidad profunda y muy significativa con la muerte de algún pariente. El niño comprende *súbitamente* el cadáver sin vida, que se ha convertido en materia y espacio, y *al mismo tiempo* se siente a sí mismo como *ente* aislado en un mundo extraño y extenso. Tolstoi ha dicho: «Del niño de cinco años a mí no hay más que un paso; del recién nacido al niño de cinco años hay una distancia

aterradora». En ese momento decisivo de la existencia, cuando el hombre se hace hombre y conoce su inmensa soledad en el universo, es cuando despunta en su corazón el terror cósmico, bajo la forma puramente humana de *terror a la muerte*, al límite del mundo luminoso, *al espacio* rígido. He aquí el origen del pensamiento elevado, que en sus principios no es sino una meditación de la muerte. Toda religión, toda ciencia natural, toda filosofía, tiene aquí su punto de partida. El lenguaje de todo gran simbolismo va unido al culto de los muertos, a la forma del enterramiento, al adorno de la tumba. El estilo egipcio se inicia en los templos-sepulcros de los faraones; el antiguo, en la decoración geométrica de los vasos funerarios; el árabe, en las catacumbas y los sarcófagos; el occidental, en las catedrales, donde a diario se repite el sacrificio de Cristo entre las manos del sacerdote. El terror primigenio es el origen de todo sentimiento histórico: en la Antigüedad, por la adhesión al presente henchido de vida; en el mundo árabe, por el bautismo, que reconquista la vida y supera la muerte; en el mundo fáustico, por la penitencia que nos hace dignos de recibir el cuerpo de Jesús y con él la inmortalidad. La solicitud vigilante por la vida, que aún no ha *pasado*, es la que inspira la solicitud por el pasado. Un animal tiene futuro *solamente*; el hombre conoce también el pasado. Toda nueva cultura despierta con una nueva «intuición del mundo»; esto es, con una súbita visión de la muerte, como el misterio del universo que contemplamos. Cuando hacia el año 1000 se extendió por Occidente la idea del fin del mundo, era que acababa de nacer el alma fáustica de este paisaje.

El hombre primitivo, atónito ante la muerte, quiso conjurar y penetrar, con todas las fuerzas de su espíritu, ese mundo de la extensión, esas reglas indeclinables y siempre presentes de la causalidad, esa omnipotencia oscura que de continuo le amenazaba con aniquilarle. Esta defensa instintiva yace en las profundidades de lo inconsciente; pero siendo ella la que propiamente crea, separa y opone una a otro el alma y el mundo, es también la que señala el comienzo de la vida *personal*. Empiezan a actuar el sentimiento del yo y el sentimiento del mundo, y toda cultura, la interna como la externa, la actitud como la producción, no es sino la sublimación de este «ser hombre» en general. A partir de este momento, lo que resiste a nuestras sensaciones ya no es simplemente una «resistencia», una cosa, una impresión, como creen los niños y los animales, sino también una expresión. Las cosas no son realmente *reales* en el mundo; tienen también un *sentido*, que depende de cómo nos «aparecen» en nuestra *intuición* del mundo. Al principio, no tenían más que una referencia al hombre; ahora el hombre posee también una referencia a ellas. Ahora se han convertido en símbolos de su existencia. La esencia de todo simbolismo auténtico — *inconsciente e íntimamente necesario*— tiene su origen en el conocimiento de la muerte, que nos descubre el misterio del espacio. Todo simbolismo significa una defensa. Es la expresión de un profundo temor, en el doble sentido de la palabra; en efecto, su lenguaje de formas nos habla a un tiempo mismo de hostilidad y de respeto. *Todo producto es transitorio*. Transitorios son los pueblos, las lenguas, las razas, las

culturas. Dentro de pocos siglos no habrá cultura occidental, no habrá alemanes, ni ingleses, ni franceses, como en tiempo de Justiniano no había ya romanos; y no porque la serie de las generaciones humanas se hubiese acabado, sino porque no existía ya la forma interior de un pueblo, la que había reunido a un gran número de generaciones en un gesto común. El *civis romanus*, uno de los más vigorosos símbolos de la existencia antigua, no duró, como forma más que unos siglos. El mismo profenómeno de las grandes culturas habrá desaparecido algún día, y con él, el espectáculo de la historia universal, y el hombre mismo, y la vida animal y vegetal en la superficie de la Tierra, y la Tierra y el Sol y el universo de los sistemas solares. Todo arte es mortal, y mortales son no solo las obras, sino las artes mismas. Llegará un día en que habrán cesado de existir el último retrato de Rembrandt y el último compás de Mozart, aun cuando siga habiendo todavía lienzos pintados y partituras grabadas; será justamente el día en que hayan desaparecido los últimos ojos y los últimos oídos capaces de entender el lenguaje de esas formas. Transitorio es todo pensamiento, todo dogma, toda ciencia, que dejan de existir tan pronto como se extinguen las almas y los espíritus en cuyos mundos sus «eternas verdades» parecieron necesariamente verdaderas. Transitorios han sido los mundos estelares, que contemplaban los astrónomos del Nilo y el Éufrates; en efecto, eran mundos para aquellos ojos, y los ojos nuestros —también transitorios— son harto diferentes. Sabemos eso. Un animal no lo sabe, y lo que no sabe no existe en la intuición de su mundo circundante. Pero cuando desaparece la imagen del pasado, desaparece asimismo el anhelo de dar a lo transitorio un sentido más profundo. Y así puede expresarse la idea del macrocosmo humano con las palabras a que toda nuestra exposición ulterior ha de estar dedicada: *Todo lo transitorio es un símbolo*.

Esta noción nos conduce insensiblemente al problema del espacio, pero dándole un sentido nuevo y sorprendente. Su solución —o, más modestamente, su interpretación— solo es posible cuando se ha llegado a este punto; como el problema del tiempo no se puede comprender hasta que se ha llegado a la idea del sino. Tan pronto como despertamos, la vida dirigida por el sino se nos aparece en la vida sensible como la *sensación de la profundidad*. Todo se dilata en torno nuestro; pero todavía no es el «espacio»; todavía no es algo que esté firme y fijo, sino un continuo dilatarse desde el fugaz aquí hasta el fugaz allí. La experiencia íntima del mundo se refiere exclusivamente a la esencia de la *profundidad* —de la *lejanía* o *alejamiento*—, cuya dirección designamos en el sistema abstracto de la matemática con el nombre de *tercera dimensión*, junto a la longitud y la latitud. Esta trinidad de elementos coordinados es desde luego engañosa. No hay duda de que en la impresión de espaciosidad, que nos produce el mundo, esos elementos *no* son equivalentes, y mucho menos homogéneos. La «longitud» y la «latitud», que sentimos y vivimos seguramente como *unidad* y no como suma, constituyen —dicho sea con precaución— la mera forma de la sensación. Representan la *impresión* puramente sensible. La profundidad, en cambio, representa la *expresión*, la *naturaleza*; con ella empieza «el

mundo». Esta diferente manera de valorar la tercera dimensión, que consiste en contraponerla a las otras dos y que evidentemente es extraña a la matemática, se manifiesta también en la oposición de los conceptos de sensación e intuición. La dilatación en la profundidad convierte la sensación en intuición. La profundidad es la dimensión *propriadamente dicha*, en el sentido literal; ella es la que *extiende* las cosas^[2]. En ella la conciencia vigilante es activa; en cambio, en las otras dos es estrictamente pasiva. Este elemento primario, que no es susceptible de más minucioso análisis, manifiesta el *contenido simbólico de una ordenación*, en el sentido típico de una cultura única. La experiencia íntima de la profundidad —y de esta noción depende todo lo demás— es un acto tan perfectamente espontáneo y necesario como perfectamente creador; por medio de él recibe el yo su mundo como, por decirlo así, al dictado. Él convierte el torrente de las sensaciones en una unidad de forma, en una imagen movida que desde este instante cae bajo el dominio de la inteligencia, obedece a leyes, se somete al principio de causalidad y, por lo tanto, como copia de un espíritu personal, es también *transitoria*.

Aun cuando el entendimiento lo niegue, no cabe duda de que esa dilatación puede presentar infinitas variantes y ser distinta, no solo en el niño y en el hombre, en el salvaje y en el urbano, en el chino y en el romano, sino aun dentro del mismo individuo, según que viva su mundo con atención o con abandono, en actividad o en la quietud. Todos los artistas han reproducido *la* naturaleza en líneas y colores. Todos los físicos, griegos, árabes, alemanes, han analizado *la* naturaleza en sus últimos elementos. ¿Por qué no han encontrado todos lo mismo? Porque cada cual tiene su naturaleza propia, aun cuando cada cual cree —con una ingenuidad que salva su intuición vital, que le salva a sí mismo— que es idéntica a la de los demás. La «naturaleza», empero, es una posesión saturada de esencia personalísima. *La naturaleza es una función de la cultura correspondiente*.

3

Kant creyó haber resuelto el grave problema de si ese elemento es *a priori* o adquirido por experiencia, mediante su famosa fórmula que dice que el espacio es la *forma de la intuición*, la base de todas las impresiones del mundo. Pero el «mundo» del niño despreocupado y del soñador posee esa forma, sin duda, por modo harto vacilante e indeciso^[3], y solamente cuando se considera el mundo con mirada atenta, práctica, técnica —pues los seres que se mueven han de *buscarse* la vida, que solo los lirios en el campo no necesitan hacerlo—, es cuando la dilatación sensible cuaja en tridimensión inteligible. El habitante de las ciudades, en las culturas superiores, es el único que *vive* realmente en esa vigilancia cruda, y para su pensamiento es para el que existe un espacio, abstraído *por completo* de la vida sensitiva, un espacio

(«absoluto») muerto, extraño al tiempo, un espacio que ya no es la forma de la intuición, sino la forma de la *intelección*. No hay duda de que el espacio, tal como lo veía Kant con absoluta certidumbre, al meditar su doctrina, no existía para sus predecesores de la época carolingia en esa forma rigurosa, ni mucho menos. La grandeza de Kant consiste en haber inventado el concepto de forma *a priori*, pero no en la aplicación que le diera. Ya hemos visto que el tiempo no es una forma de la intuición; que el tiempo no es ni siquiera «forma» —pues solo hay formas extensivas— y que ha sido definido como contraconcepto del espacio. Mas no se trata solo de saber si la palabra «espacio» coincide exactamente con el elemento formal de la intuición; también es un hecho que la forma de la intuición *varía según el grado de lejanía*. Vemos las montañas lejanas como puras superficies —telones—. Nadie se atreverá a sostener que percibe el disco de la Luna con la consistencia de un cuerpo. La Luna es, a la vista, una pura superficie, y solo cuando el telescopio la agranda considerablemente —esto es, cuando nos acerca a ella artificialmente— adquiere poco a poco las propiedades del espacio. Evidentemente, pues, la forma de la intuición es también función de la distancia. A esto debe añadirse que cuando reflexionamos no recordamos exactamente las impresiones pretéritas, sino que «tenemos a la vista» la imagen del espacio abstracto. Y esta representación nos engaña acerca de la realidad viviente. Kant se dejó engañar. No hubiera debido separar las formas de la intuición de las del entendimiento, pues *su* concepto del espacio comprende a ambas^[4].

Kant planteó mal el problema del tiempo, porque lo puso en relación con la aritmética, cuya esencia no había comprendido; y así resulta que el tiempo de que nos habla es un tiempo fantasma, sin dirección viva, un esquema espacial. Otro tanto le sucedió con el problema del espacio, que puso en relación con la geometría popular. Y quiso el azar que, pocos años después de terminada su obra capital, descubriese Gauss la primera de las geometrías no euclidianas. Y estas geometrías, perfectamente coherentes, demuestran, por su existencia misma, que hay *varias* estructuras matemáticas de la extensión tridimensional, todas *a priori*, sin que sea posible destacar *una* como la «forma propia de la intuición».

Fue un error grave, imperdonable en un contemporáneo de Euler y Lagrange, el querer hallar reproducida en las formas de la naturaleza que nos rodea la geometría escolar antigua, que en esta pensó siempre Kant. Cuando se examina atentamente la naturaleza, se encuentra, sin duda, que en la proximidad inmediata del observador y en proporciones suficientemente pequeñas existe una coincidencia aproximada entre la impresión óptica y los principios de la geometría euclidiana habitual. Pero esa coincidencia *exacta* que la filosofía afirma, no puede demostrarse ni por la visión ni por los instrumentos de medida. Ni la visión ni los instrumentos pasan de cierto límite de exactitud, que no basta, ni mucho menos, para decidir prácticamente la cuestión, por ejemplo, de a cuál de las geometrías no euclidianas pertenece el espacio empírico^[5]. Para grandes dimensiones y lejanías, en cuyas imágenes predominó la

experiencia íntima de la profundidad —por ejemplo, ante un amplio paisaje lejano y no ante un dibujo—, la forma de la intuición contradice por completo la matemática. En una larga avenida de árboles vemos las paralelas tocarse en el horizonte. Sobre este hecho se funda la perspectiva de la pintura occidental y la muy diferente de la pintura china, cuya profunda conexión con los problemas fundamentales de la matemática se ve bien clara. La experiencia íntima de la profundidad, con la riqueza de sus innumerables variantes, elude toda determinación numérica. Toda la poesía lírica y la música, toda la pintura egipcia, china y occidental, contradicen a gritos la hipótesis de una estructura rigurosamente matemática del espacio que vemos y vivimos. Y si ningún filósofo moderno ha dado acogida a esta refutación, es porque ninguno ha entendido nada de pintura. El *horizonte*, por ejemplo, en el cual y por el cual toda imagen óptica va *poco a poco reduciéndose* hasta terminar en una línea, *límite de la superficie*, resulta imposible de concebir por ninguna especie de matemática. La menor pincelada de un paisajista contradice las afirmaciones de la teoría del conocimiento.

Las «tres dimensiones», siendo como son magnitudes matemáticas abstractas, abstraídas de la vida, carecen de límites naturales; pero suelen confundirse con la superficie y la profundidad de la impresión vivida, y así se propaga de continuo el error gnoseológico que consiste en creer que la extensión que vemos en la intuición es también algo ilimitado; y, sin embargo, nuestra mirada no abarca más que las partes iluminadas del espacio, cuyo límite es precisamente el límite de la luz, ya sea el cielo de las estrellas fijas, ya la claridad atmosférica. El «mundo que vemos» es en realidad la suma de las *resistencias luminosas*; porque la visión implica la presencia de luz directa o reflejada. Los griegos se atuvieron a este mundo de las cosas vistas; pero el sentimiento cósmico del occidental creó la *idea* de un espacio cósmico sin límites, con infinitos sistemas estelares y lejanías que exceden a toda posibilidad óptica: creación de la mirada *interior*, que elude toda realización ocular y que, aun como idea, es extraña e impensable para hombres de otras culturas y otros sentimientos.

4

El descubrimiento de Gauss, que cambió *por completo* la orientación de la matemática moderna^[6], vino a demostrar que hay varias estructuras igualmente exactas de la extensión tridimensional. Preguntar cuál de ellas es la que corresponde a la intuición real, revela que no se ha comprendido el problema. La matemática, *recurra* o no al uso de imágenes y representaciones intuitivas, tiene siempre por objeto sistemas puramente *intelectuales*, abstraídos de la vida, del tiempo y del sino, mundos de formas numéricas, cuya exactitud —*no su aparición de hecho*— es

intemporal y obedece a la lógica mecánica, como todo lo que es conocido y no vivido.

Con esto queda patente la diferencia entre la intuición viva y el idioma de las formas matemáticas; y descubrimos el misterio de *cómo se produce el espacio*.

Ya sabemos que el producirse es el fundamento del producto; que la historia, sin cesar viva, es la base de la naturaleza muerta y realizada; que lo orgánico sustenta a lo mecánico y que el sino es el nervio de las leyes causales objetivas. Pues igualmente podemos decir que la *dirección es el origen de la extensión*. *El misterio de la vida que camina hacia su realización, misterio al que alude la voz «tiempo», constituye el fundamento de lo que designa la palabra «espacio» como cosa ya realizada, aunque sin hacérselo inteligible, y más bien sugiriéndonos de ello un sentimiento íntimo*. Toda la espacialidad real es creada por la experiencia íntima de la profundidad. Y justamente esa dilatación en la profundidad y lejanía —primero para la sensibilidad, sobre todo para la vista, y luego para el pensamiento—; ese *paso* de la impresión sin profundidad a la imagen del mundo, ordenada en forma de macrocosmo, con la movilidad que, misteriosa, se manifiesta en ella, eso justamente es lo que la palabra «tiempo» designa ante todo. El hombre se siente —y este es el estado de la verdadera vigilia, de la vigilia atenta— *en una espacialidad que le rodea*. Basta con perseguir esta impresión primaria de lo cósmico para ver que efectivamente no existe más que *una* verdadera dimensión del espacio, a saber: la *dirección*, que va del yo a la lejanía, al allí, al futuro, y que el sistema abstracto de las tres dimensiones es una representación mecánica, no un hecho de la vida. La experiencia íntima de la profundidad *dilata* la sensación y la convierte en mundo. El carácter de dirección que tiene la vida lo hemos calificado significativamente de *irreversibilidad*, y un resto de este carácter decisivo del tiempo perdura en la necesidad imperiosa en que nos vemos de sentir la profundidad del mundo, no desde el horizonte hacia el yo, sino desde el yo hacia el horizonte. El cuerpo móvil de todos los animales, y del hombre, está dispuesto en esa dirección. Se anda hacia «adelante», hacia el futuro, acercándose a cada paso al fin y no solo al fin, sino a la vejez. En cambio, la mirada la sentimos como *retrospectiva*, como dirigida hacia algo pasado, hacia algo que se ha convertido en historia^[7].

Si la forma fundamental del intelecto, la causalidad, la calificamos de *sino solidificado*, será lícito decir que la profundidad del espacio es el *tiempo solidificado*. No solo el hombre, el animal también *siente* el sino, que lo gobierna todo; lo siente como movimiento por el tacto, por la vista, por el oído, por el olfato; pero ese movimiento, ante la atención tirante, se convierte en causa rígida. *Sentimos* que llega la primavera; sentimos de antemano cómo el paisaje primaveral va a dilatarse en nuestro derredor. En cambio, *sabemos* que la Tierra gira sobre sí misma en el espacio y que la duración de la primavera es de noventa revoluciones terrestres. El tiempo engendra el espacio, pero el espacio mata al tiempo.

Si Kant hubiese concentrado más agudamente su pensamiento, en vez de hablar

de «dos formas de la intuición», hubiera llamado al tiempo *forma de intuir*, y al espacio *forma de lo intuido*, y acaso entonces hubiera comprendido la relación que existe entre ambos. El lógico, el matemático, el físico, cuando pone en juego la reflexión atenta, solo conoce el espacio producido, abstraído del acontecer singular por la reflexión misma, el espacio verdadero, sistemático, en el que todo tiene la «propiedad» de una «duración», que puede determinarse por medios matemáticos. Pero aquí hemos indicado cómo el espacio *se produce* incesantemente. Cuando sumidos en el ensueño miramos con la vista perdida hacia la lejanía, el espacio flota en torno nuestro; pero si de pronto un susto nos despierta, entonces ante nuestros ojos atentos se atiranta un espacio firme y duro. Este espacio *existe*, y porque existe se halla fuera del tiempo, está abstraído del tiempo y, por lo tanto, de la vida. En ese espacio domina la duración, que es un pedazo de tiempo muerto, la duración, como propiedad conocida de las cosas. Y puesto que nosotros mismos nos conocemos como existentes en ese espacio, sabemos cuál es nuestra duración y cuáles sus límites; las agujas del reloj nos las recuerdan de continuo. Pero el espacio rígido — que también es transitorio y que, cuando afloja la tensión de nuestro espíritu, desaparece de la dilatación abigarrada que nos rodea—, el espacio rígido es signo y expresión de la vida, el *símbolo más originario y poderoso de la vida*.

La indeliberada interpretación de la profundidad, que domina en la conciencia vigilante con la fuerza de un suceso elemental, caracteriza *el despertar de la vida interior y al mismo tiempo* marca el límite que separa al niño del hombre. La experiencia íntima de la profundidad, con su significación simbólica, le falta al niño que quiere coger la Luna, que no encuentra todavía *sentido* al mundo exterior y que, como el alma del hombre primitivo, vive en una especie de ensueño adherido a todo lo sensible. Y no es que el niño carezca de cierta elemental experiencia de la extensión; lo que no tiene aún es una *intuición del mundo*. Siente la lejanía; pero la lejanía no habla a su alma. Solo cuando el alma despierta por completo es cuando la dirección asciende a la categoría de expresión viviente. Para los antiguos es el descanso en el presente inmediato, cerrado a toda lejanía, a todo futuro; para nuestra cultura fáustica es la energía de dirección, que solo mira a los horizontes más lejanos; para los chinos es la marcha adelante, que algún día llegará a la meta; para los egipcios es el decidido caminar por la senda comenzada. Así se manifiesta la idea del sino en cada ciclo vital. Así es como cada individuo pertenece a una cultura única, cuyos miembros están unidos por un sentimiento cósmico común, del que se desprende una *forma* común del universo. Hay una relación de profunda identidad entre el despertar del *alma*, naciendo a la existencia clara, en nombre de una cultura, y la súbita comprensión de la lejanía y del tiempo, *nacimiento del mundo exterior*, por medio del símbolo de la extensión, que será en adelante el *símbolo primario de esa vida* y le imprimirá su estilo y la forma de su historia, como progresiva realización de sus posibilidades interiores. Según como se sienta la dirección, así será el símbolo primario de la extensión. Para la visión antigua es el cuerpo próximo, bien

delimitado, encerrado en sí mismo; para la visión occidental es el espacio infinito, la aspiración hacia la profundidad de la tercera dimensión; para la visión arábica es el mundo como cueva. Aquí vemos un viejo problema filosófico volatilizarse, por decirlo así. En efecto, esa protoforma del mundo es *innata*, en cuanto que pertenece originariamente al alma de esa cultura, que se expresa en nuestra vida entera; pero también es *adquirida*, en cuanto que cada alma repite por sí ese mismo acto creador, y como la mariposa abre sus alas al salir de la crisálida, así ella despliega en la niñez el símbolo de la profundidad que estaba *prefijado* a su existencia. La primera comprensión de la profundidad es como un *nacimiento*, nacimiento espiritual junto al corporal. Las culturas *nacen* así de su paisaje materno. Y ese nacimiento lo repite luego en su círculo cada alma individual. Platón llamó a esto la *anamnesis*, relacionándolo con una creencia primitiva de los griegos. Así explicó por el devenir mismo el carácter preciso y determinado de la forma cósmica, que *existe súbitamente* para toda alma primigenia. En cambio, Kant, el sistemático, interpretó *ese mismo* misterio por su concepto de la forma *a priori*, es decir, partiendo del resultado muerto, no del proceso viviente.

Llamaremos en adelante *símbolo primario de una cultura* a su modo de sentir la extensión. El símbolo primario es la base de donde hay que derivar todo el lenguaje de formas que nos habla la realidad de cada cultura; él da a cada cultura una fisonomía que la distingue de las demás, y sobre todo, del mundo que circunda al hombre primitivo, mundo que casi no tiene fisonomía. En efecto, la interpretación de la profundidad se exalta y se convierte en un acto, en una expresión que produce *obras* y transforma la realidad, la cual ya no sirve, como entre los animales, para satisfacer las necesidades, sino para construir *símbolos* vitales, con el auxilio de todos los elementos de la extensión: materia, línea, color, sonido, movimiento. Y esos símbolos, a veces, se presentan muchos siglos después en la imagen cósmica de otros seres, y, ejerciendo sobre ellos su encanto propio, dan testimonio de la manera como sus creadores comprendieron el universo.

Pero el símbolo primario mismo no puede realizarse. Actúa en el sentimiento de la forma que tiene cada hombre, cada agrupación, cada tiempo, cada época, y les dicta el estilo de todas sus exteriorizaciones vitales; está latente en la forma del Estado, en los mitos y cultos religiosos, en los ideales de la ética, en las formas de la pintura, de la música, de la poesía, en los conceptos fundamentales de toda ciencia. Pero ninguna de estas realidades lo representa. El símbolo primario no puede, pues, manifestarse por conceptos vertidos en palabras, porque la lengua y las formas del conocimiento son ellas mismas símbolos *derivados*. Todo símbolo particular habla del símbolo primario; pero dirigiéndose, no al entendimiento, sino al sentimiento íntimo. Si en adelante definimos el símbolo primario del alma antigua diciendo que es el *cuerpo particular material*, y el del alma occidental diciendo que es el espacio puro, infinito, no deberá olvidarse nunca que los conceptos no pueden representar lo inconcebible, y que el sonido de las palabras evoca tan solo un sentimiento de

significación.

El espacio puro, sin límites, es el ideal que el alma occidental ha *buscado* de continuo en su contorno cósmico. Ha querido verlo realizado inmediatamente en ese contorno, y por eso las innumerables teorías del espacio, construidas en los pasados siglos, poseen un sentido profundo que trasciende de sus supuestos resultados y convierte esas teorías mismas en síntomas de un sentimiento cósmico. ¿Hasta qué punto es la extensión ilimitada el fundamento de toda objetividad? Quizá no haya habido otro problema más profundamente estudiado que este, y casi era cosa de creer que todas las demás cuestiones del mundo dependen de esta cuestión sobre la esencia del espacio. Y en realidad, *para nosotros*, así es. Mas ¿cómo es que nadie ha notado que la Antigüedad, en cambio, no dedicó ni un instante a la meditación de ese problema^[8]. ¿Por qué guardan silencio los grandes presocráticos? ¿Es acaso por descuido por lo que no vieron en su mundo eso que para nosotros es justamente el enigma de los enigmas? Pero ¿no habiéramos debido comprender hace mucho tiempo que en ese mismo *silencio* se halla la solución? Para *nuestro* sentimiento más profundo, «el universo» no es otra cosa que ese *espacio cósmico*, que nace propiamente de nuestra experiencia íntima de la profundidad, y cuya sublime teoría se halla corroborada por los sistemas de las estrellas fijas navegando en el infinito. Pero ¿hubiera sido posible hacer concebir *este* sentimiento del universo a un pensador antiguo? Ahora descubrimos súbitamente que ese «eterno problema» que Kant trató en nombre de la humanidad, poniendo en él la pasión de un acto simbólico, es un problema *puramente occidental*, que no existe para el espíritu de las demás culturas.

¿Cuál era, pues, el problema primario de la realidad para el hombre antiguo, quien de seguro veía *su* mundo circundante con no menor claridad que nosotros el *nuestro*? Era el problema de la ἀρχή del *origen material* de las cosas sensibles y tangibles. El que comprenda esto estará muy próximo a comprender el hecho, no del espacio, sino de por qué el problema del espacio había de ser fatalmente el problema del alma occidental y no de otra^[9]. Justamente esa omnipotente espacialidad, que absorbe la sustancia de todas las cosas, que crea todas las cosas y que es lo más característico, lo más alto de *nuestra* visión del universo, fue unánimemente rechazada por la humanidad antigua, que la consideraba como τὸ μὴ ὂν *lo que no existe*. Los antiguos *no conocieron* la palabra «espacio», ni, por lo tanto, el concepto. Nunca podremos concebir con bastante profundidad al *pathos* que hay en esta negación. La pasión del alma antigua negó justamente lo que *no* quería sentir como realidad, lo que no podía ser expresión de *su* existencia. Es este un mundo de distinto matiz, que surge súbitamente ante nuestros ojos. La estatua ática que, en su magnífica corporeidad, es toda estructura, toda superficie expresiva, sin la menor intención incorpórea, encerraba para los antiguos la totalidad de lo que ellos llamaban realidad. La materia, el límite visible, el cuerpo palpable, la presencia inmediata, tales son los caracteres propios de este modo de comprender la extensión. El universo antiguo, el

cosmos, la ordenada muchedumbre de todas las cosas próximas y visibles, está encerrado en la bóveda material del cielo. Y no existe nada más. La necesidad que nosotros sentimos de seguir imaginando «espacio» allende esa envoltura, faltaba por completo al sentimiento cósmico de los antiguos. Los estoicos llegaron a considerar las propiedades y las relaciones de las cosas como verdaderos cuerpos. Para Crisipo, el *neuma* divino es un cuerpo; para Demócrito, la visión consiste en la recepción por los ojos de ciertas partículas materiales que emanan de las cosas. El Estado mismo es un cuerpo formado por la suma de los cuerpos de todos los ciudadanos. El derecho no conoce sino personas corpóreas y cosas corpóreas. Finalmente, este sentimiento halla su expresión suprema en el cuerpo pétreo del templo antiguo. El espacio interior del templo, sin ventanas, permanece cuidadosamente disimulado tras la columnata, y fuera no hay ni una sola línea recta. Los escalones tienen todos una leve curvatura hacia el exterior que es distinta en cada uno. El frontón, el tejado, los laterales, están también levemente curvados. Las columnas tienen todas un grueso desigual y ninguna cae perpendicularmente y a iguales distancias de sus vecinas inmediatas. Todas estas curvaturas, inclinaciones y distancias varían, desde las esquinas hasta el centro de cada lado, en una proporción hábilmente matizada; de manera que el cuerpo entero parece girar, por arte misterioso, en torno a un centro único. Las curvas están concebidas con tal delicadeza que, en cierto modo, no son los ojos, sino el sentimiento el que las percibe. Por eso precisamente queda aquí anulada la dirección hacia la profundidad. El estilo gótico *anhela*; el estilo dórico *vibra*. El espacio interior de las catedrales nos arrebató con violencia primitiva hacia la altura y la lejanía; el templo descansa en mayestática quietud. Pero otro tanto puede decirse de la divinidad fáustica y de la apolínea, y también, por lo tanto, de los conceptos fundamentales de la física, contruidos a imagen de la divinidad. Frente a los principios estáticos de *materia* y *forma*, hemos puesto nosotros los dinámicos de *fuerza* y *masa*, y hemos definido la masa como la relación constante entre la fuerza y la aceleración, para acabar descomponiendo ambas nociones en los elementos puramente espaciales de *capacidad* e *intensidad*. Esta manera de concebir la realidad tenía que producir, como arte predominante, la música instrumental de los grandes maestros del siglo XVIII, que es el único arte cuyo mundo de formas guarda un íntimo parentesco con la intuición del espacio puro. Hay en la música —al contrario de las estatuas en los templos y plazas antiguas— incorpóreos reinos de sonidos, espacios rumorosos, mares de sonoridad; la orquesta sube y baja como las mareas, se encrespa como las olas, describe lejanías, pinta luces, sombras, tormentas, nubes galopantes, rayos, colores, que existen allende toda realidad sensible. Recuérdense los paisajes instrumentados por Gluck y Beethoven. En estricta «correspondencia» al canon de Policleto, libro en donde el gran escultor redujo la estructura del cuerpo humano a preceptos rigurosos, que rigieron hasta Lisipo, aparece, hacia 1740, formulado ya por Stamitz, el canon riguroso de la sonata en cuatro partes. Solo después de los últimos cuartetos y sinfonías de Beethoven empezó a relajarse este canon, hasta llegar al mundo solitario

y perfectamente «infinitesimal» de la música de *Tristán*, donde queda anulada toda realidad terrestre. Ese sentimiento primario que evocan los momentos supremos de nuestra música, ese sentimiento en que el alma parece *desasirse* del cuerpo para correr a fundirse con el infinito, librándose de todo peso material, es el que palpita en el afán de profundidad, tan característico del alma fáustica. En cambio, las obras de arte antiguas nos producen siempre el efecto de un ligamen, de una limitación que afirma el sentimiento corpóreo y constriñe la vista a permanecer en la proximidad, llena de quietud y de belleza.

5

Toda gran cultura ha llegado así a construirse un lenguaje secreto del sentimiento cósmico, que solo entienden plenamente las almas que pertenecen a ella. No nos engañemos. Podremos quizá, por casualidad, leer algo en el alma antigua, porque su lenguaje de formas es aproximadamente la inversión del occidental, y toda crítica del Renacimiento deberá empezar siempre por determinar —difícil problema— hasta qué punto es posible y se ha logrado esa lectura del alma antigua. Pero es posible y se ha logrado esa lectura del alma antigua. Mas cuando oímos decir que probablemente —no se olvide que la interpretación de tan heterogéneas manifestaciones vitales es siempre un ensayo sumamente dudoso— los indios habían concebido unos números que, para nuestra manera de pensar, no poseían ni valor ni magnitud, ni propiedades de relación, unos números que según la posición que ocupasen tornábanse unidades positivas o negativas, grandes o pequeñas, debemos confesar que no nos es posible revivir exactamente el proceso espiritual en que se funda esa clase de números. El 3 siempre es para nosotros *algo*, positivo o negativo; para los griegos era absolutamente una magnitud + 3; para los indios, empero, designa una posibilidad sin esencia, que la palabra «*algo*» *no alcanza a expresar*, una posibilidad situada más allá del ser y del no ser, nociones que para el alma india son *propiedades* accidentales. Los números designados por los signos + 3, - 3, 1/3 son, pues, realidades emanativas de orden inferior que descansan en la misteriosa sustancia + 3 por modo enteramente desconocido para nosotros. Hace falta tener un alma *brahmánica* para sentir esos números como evidentes, como representantes ideales de una forma cósmica perfecta en sí misma. Para nosotros son tan ininteligibles como el nirvana brahmánico, que está allende la vida y la muerte, allende el sueño y la vigilia, allende el sufrimiento, la compasión y la impasibilidad y que, sin embargo, es algo real; aquí nos faltan incluso posibilidades verbales de expresión. Solo esta alma india pudo forjar la grandiosa concepción de la *nada* como *verdadero número*, la concepción del *cero* como cero indio, para el cual los términos esencial e inesencial son designaciones igualmente exteriores^[10].

Los pensadores árabes de la época más madura —y había entre ellos talentos de primer orden, como Alfarabi y Alkabi— demostraron, en su polémica contra la teoría aristotélica del ser, que el cuerpo, como tal, no necesita del espacio para existir; y definieron la esencia del espacio —esto es, de la manera *árabe* de entender la extensión— derivándola de la nota de «encontrarse en un lugar». Esto no prueba que, frente a Aristóteles y Kant, estuviesen los árabes en el error, o —como solemos llamar a lo que no nos cabe en la cabeza— que pensasen confusamente. Demuestra tan solo que el espíritu árabe poseía otras categorías del mundo. Los pensadores árabes, usando de sus conceptos y términos propios, hubieran podido refutar a Kant con el mismo rigor demostrativo que Kant a ellos; y las dos partes habrían quedado convencidas de la exactitud de sus puntos de vista.

Cuando hablamos hoy del espacio, todos pensamos aproximadamente en el mismo estilo —como todos usamos del mismo idioma y de los mismos signos verbales—, ya se trate del espacio de la matemática, de la física, de la pintura o de la «realidad», aun cuando toda filosofía, que forzosamente ha de considerar esa afinidad en la manera de entender los signos como una *identidad* de las inteligencias, es y será siempre algo muy problemático. Pero ningún heleno, ningún egipcio, ningún chino sentiría en esto al unísono con nosotros, y no habría obra de arte ni sistema de pensamiento capaz de enseñarle exactamente lo que el «espacio» significa para nosotros. Los conceptos primarios de la Antigüedad, como ἀρχή, ὕλη, μορφή derivados de una vida interior muy distinta, agotan el contenido de un mundo también muy diferente, mundo que permanece para nosotros extraño y lejano. Las palabras «principio», «materia» y «forma», con que traducimos aquellas voces griegas, tienen con ellas una superficial semejanza; constituyen un mezquino intento de sumergirnos en un mundo sentimental que, en sus partes más refinadas y profundas, permanece mudo para nosotros; es como si quisiéramos sustituir un cuarteto de cuerda por las esculturas del Partenón o vaciar en bronce el dios de Voltaire. Los rasgos fundamentales del pensamiento, de la vida y de la conciencia cósmica son tan diferentes como los rostros de los hombres. También en ellos hay «razas» y «pueblos»; pero no lo sabemos, como no sabemos tampoco si el «rojo» o el «amarillo» es para los demás lo mismo que para nosotros o algo totalmente distinto. La comunidad de símbolos, sobre todo en el lenguaje, nos produce la ilusión de que todos tenemos una vida interior idéntica y de que todos percibimos una forma cósmica idéntica. Los grandes pensadores de cada cultura son en esto semejantes a los individuos que padecen de ceguera para los colores: ignorando su dolencia, todos se ríen de las equivocaciones que cometen los demás.

Y ahora saquemos la consecuencia. Hay una pluralidad de símbolos primarios. La experiencia íntima de la profundidad, por medio de la cual se produce el mundo, por medio de la cual la sensación se *dilata* en forma de mundo, es significativa para el alma que la siente, y solo para ella. Es diferente en la vigilia, en el ensueño, en el abandono, en la atención; es distinta en el niño y en el anciano, en el habitante de la

ciudad y en el campesino, en la mujer y en el varón; realiza, en fin, con profunda necesidad, para cada cultura superior, la posibilidad formal sobre que descansa toda su existencia. Todos los términos fundamentales: masa, sustancia, materia, cosa, cuerpo, extensión, y otros mil vocablos de índole semejante, que se conservan en las lenguas de otras culturas, son signos indeliberados, elegidos por el sino, signos que, en nombre de cada cultura, destacan sobre la infinita riqueza de posibilidades cósmicas, aquellas solamente que son significativas y, por lo tanto, necesarias. Ninguno de esos vocablos puede trasladarse exactamente al conocimiento y a la vida de otra cultura. Ninguno de esos términos primarios vuelve nunca a presentarse. Todo depende de la *elección del símbolo primario*, que se verifica en el instante en que el alma de una cultura despierta y adquiere conciencia de sí misma en medio de su paisaje, instante que tiene siempre algo de emocionante para quien sabe considerar así la historia universal.

La cultura, conjunto de la *expresión* del alma en gestos y obras, cuerpo del alma, cuerpo mortal, percedero, sujeto a ley, a número y a causalidad; la cultura, drama histórico, imagen en la imagen de la historia universal, conjunto de los grandes símbolos vitales, sentimentales e intelectuales, es el único idioma por medio del cual puede un alma decir lo que sufre.

También el macrocosmo es propiedad de un alma única, y no sabremos nunca lo que les sucede a las demás almas. La significación que —allende todas las posibilidades de inteligencia por conceptos— tiene *para nosotros solos* el «espacio infinito», interpretación creadora que *nosotros, hombres de Occidente*, le hemos dado a nuestra experiencia íntima de la profundidad, esa especie de extensión que los griegos llamaban *Nada* y nosotros llamamos *Todo*, da a nuestro mundo un colorido que el alma antigua, el alma india, el alma egipcia, no tenían en sus paletas. Un alma vive su intuición del universo en «la bemol mayor»; otra, en «fa menor»; aquella siente por modo euclidiano; esta, por modo contrapuntístico; la otra, por modo mágico. Desde el más puro espacio analítico y desde el nirvana, hasta la corporeidad ática más inmediata, hay una serie de símbolos primarios, cada uno de los cuales es capaz de producir una forma cósmica perfecta. Tan lejano, extraño y vacilante como es, en su idea, el mundo indio o babilónico para los hombres de la quinta o sexta cultura siguiente, así de incomprensible será un día el mundo occidental para los hombres de las culturas que han de venir después de la nuestra.

II

ALMA APOLÍNEA, ALMA FÁUSTICA, ALMA MÁGICA

6

En adelante daré el calificativo de *apolínea* al alma de la cultura antigua, que eligió como tipo ideal de la extensión el cuerpo singular, presente y sensible. Desde Nietzsche es esta denominación inteligible para todos. Frente a ella coloco el alma *fáustica*, cuyo símbolo primario es el espacio puro, sin límites, y cuyo «cuerpo» es la cultura occidental, que comienza a florecer en las llanuras nórdicas, entre el Elba y el Tajo, al despuntar el estilo románico en el siglo x. Apolínea es la estatua del hombre desnudo; fáustico es el arte de la fuga. Apolíneos son la concepción estática de la mecánica, los cultos sensualistas de los dioses olímpicos, los Estados griegos con su aislamiento político, la fatalidad de Edipo y el símbolo del falo; fáusticos son la dinámica de Galileo, la dogmática católico-protestante, las grandes dinastías de la época barroca, con su política de gabinete, el sino del rey Lear y el ideal de la madona, desde la *Beatriz* de Dante hasta el final del segundo *Fausto*. Apolínea es la pintura que impone a los cuerpos singulares el límite de un contorno; fáustica es la que crea espacios, con luces y sombras, y así se distinguen una de otra la pintura al fresco de Polignoto y la pintura al óleo de Rembrandt. Apolínea es la existencia del griego, que llama a su yo *soma*, que no tiene idea de una evolución interna y que carece, por lo tanto, de una historia verdadera, interior o exterior; fáustica es una existencia conducida con plena conciencia, una vida que se ve vivir a sí misma, una cultura eminentemente personal de las memorias, de las reflexiones, de las perspectivas y retrospectaciones, de la conciencia moral. Y más lejana, aunque medianera entre las dos, aparece el alma *mágica* de la cultura árabe, tomando, interpretando y heredando formas. La cultura árabe, que despierta en la época de Augusto, en el paisaje comprendido entre el Tigris y el Nilo, el mar Negro y la Arabia meridional, tiene su álgebra, su astrología y su alquimia, sus mosaicos y arabescos, sus califas y sus mezquitas, sus sacramentos y sus libros sagrados de la religión persa, judía, cristiana, «antigua decadente» y maniquea.

Ahora ya puede decirse que en el idioma fáustico «el espacio» es algo espiritual, separado rigurosamente del presente sensible momentáneo; algo que no sería *lícito* representar en una lengua apolínea, en griego o en latín. Pero también el espacio

plástico, el *espacio expresivo*, es enteramente extraño a todas las artes apolíneas. La exigua *cela* de los templos antiguos primitivos es una nada oscura y secreta, construida al principio con los materiales más efímeros; un envoltorio momentáneo que se contrapone a las eternas bóvedas de las cúpulas mágicas y de las naves catedralicias. La columnata cerrada manifiesta expresamente que en este cuerpo no hay ningún «dentro» para los ojos. En ninguna otra cultura se acentúa tanto la firmeza, el zócalo. La columna dórica penetra en la tierra; los vasos antiguos están concebidos de abajo arriba, mientras que los del Renacimiento *flotan* sobre el pedestal. El problema básico de las escuelas escultóricas antiguas es la firmeza interior de la figura. Por eso en las obras arcaicas las articulaciones están sobremanera acentuadas, el pie descansa a plano y el reborde inferior de los largos paños rectos se alza ligeramente para dejar ver bien cómo el pie «pisa» sobre el suelo. El relieve antiguo es estrictamente estereométrico, superpuesto a una superficie. Hay un «intermedio» entre las figuras, pero no hay profundidad. En cambio, un paisaje de Claudio Lorena es *solamente* espacio. Todos los detalles sirven a aclarar el espacio. Todos los cuerpos poseen, como haces de luces y sombras, una significación atmosférica y de perspectiva. El impresionismo es la excorporación total del mundo, para servir al espacio. El alma fáustica, partiendo de este sentimiento cósmico, hubo de proponerse, en sus primeros tiempos, un problema arquitectónico, cuyo centro de gravedad reside en el abovedado de poderosas naves catedralicias que van derechamente de la portada a lo hondo del coro. Así expresaba *su* experiencia íntima de la profundidad. Hay que añadir a esto la tendencia a expandirse en las lejanías del universo, tendencia que se contrapone al espacio expresivo de la cultura mágica, que es más bien como una cueva^[11]. Las bóvedas mágicas, ya sean cúpulas, ya bóvedas de medio cañón, y aun los entablamentos horizontales de una basílica, están siempre *en función de cubrir*. Strzygovski ha comprendido muy bien la idea constructiva de Santa Sofía, cuando dice que es un dinamismo gótico, pero vuelto hacia dentro y cubierto por una capucha cerrada^[12]. En cambio, la cúpula de la catedral de Florencia, en el proyecto gótico de 1367 está *colocada* sobre el edificio; tendencia que llega a transformarse en un verdadero *amontonamiento*, como se ve en el proyecto de Bramante para la iglesia de San Pedro, cuyo magnífico *¡Excelsior!* lleva Miguel Ángel luego a la perfección, de manera que la cúpula parece flotar en la luz sobre las amplias bóvedas. Frente a este sentimiento del espacio, la Antigüedad nos ofrece el símbolo del períptero dórico, todo él cuerpo, todo él abarcable en *una* mirada.

Por eso la cultura antigua comienza con una grandiosa *renuncia* a un arte riquísimo, pintoresco, que estaba en plena madurez, un arte que ya existía, pero que no *podía* ser la expresión del alma nueva. El arte dórico primitivo, de estilo geométrico, aparece desde 1100 opuesto al arte de Creta^[13]; es aquel un arte, estrecho y áspero, y, para nuestros ojos, mezquino y, por decirlo así, un retorno a la barbarie. En los tres siglos de la Antigüedad que «corresponden» al florecimiento del gótico,

no hallamos el menor indicio de arquitectura. Hasta 650 —esto es, en una época que «corresponde» a la época en que Miguel Ángel verifica el tránsito al barroco— no aparece el tipo del templo dórico y etrusco. Todo arte primitivo es religioso, y esa *negación* simbólica no lo es menos que la afirmación egipcia y gótica. La idea de la *cremación* de los muertos es compatible con un lugar destinado al culto, pero no con un edificio. Por eso la religión antigua primitiva, de la que no conocemos apenas sino los graves nombres de Calcas, Tiresias, Orfeo, y acaso también Numa^[14], empleaba como templo justamente lo que queda cuando de la idea de un edificio se quita el edificio mismo: el límite sagrado. La base primitiva del culto es, pues, el *templum* etrusco, un recinto sacro, señalado sobre el suelo por los augures, rodeado de un espacio que estaba prohibido franquear y provisto de una entrada al este, para dar la buena suerte^[15]. Se crea un *templum* allí donde ha de verificarse un acto del culto, o donde se encuentran los personajes revestidos de autoridad política, el Senado, el ejército. El *templum* dura solo el breve tiempo que dura su uso, y en seguida se levanta la prohibición de traspasar los límites sagrados. Quizá hacia el año 700 consiguió ya el alma antigua superarse hasta el punto de dar realidad sensible a las líneas de esa nada arquitectónica, construyendo un cuerpo de edificio. El sentimiento euclidiano fue más fuerte que la aversión a la duración.

En cambio, la gran arquitectura fáustica comienza con las primeras manifestaciones de una nueva religiosidad —la reforma cluniacense, hacia el año 1000— y de una nueva mentalidad —que se advierte en la disputa de la Eucaristía, entre Berengario de Tours y Lanfranc (1050)—, y en seguida produce trazas tan gigantescas, que muchas veces las catedrales no pudieron llenarse, a pesar de acudir a ellas la población entera, como sucedió en Spira, o no fueron terminadas nunca. El lenguaje apasionado que nos habla esa arquitectura se repite en la poesía^[16]. Los himnos latinos del Mediodía cristiano y los Eddas del norte, todavía pagano, aunque muy distantes unos de otros, son, sin embargo, idénticos por la interior infinitud del espacio, que se manifiesta en la estructura del verso, en el ritmo de la frase, en la índole de las metáforas. Compárese el *Dies irae* con el *Voluspa*, que es de fecha no muy anterior; se ve la misma férrea voluntad que supera y rompe todos los obstáculos de lo visible. No ha habido ritmo que extienda en su derredor tan inmensos espacios y lejanías como este viejo ritmo nórdico:

*Para desdicha, — por mucho tiempo
varones y hembras — vendrán al mundo.
Pero nosotros — juntos quedamos,
yo y Sigurd.*

El acento de los versos homéricos es el leve temblor de una hoja al sol del mediodía; el *ritmo de la materia*. Pero la rima —como la energía potencial en el mundo de la física moderna— produce una tensión suspensa en el vacío, en lo

ilimitado; es como una lejana tormenta, en la noche negra, sobre las altas cimas. En su ondulante indeterminación se disuelven las palabras y las cosas; es dinámica verbal, no estática. Y otro tanto puede decirse de los ritmos sombríos que merece el *Media vita in morte sumus*. Se anuncia aquí el colorido de Rembrandt y la instrumentación de Beethoven. *Aquí se siente la ilimitada soledad como el hogar propio del alma fáustica*. ¿Qué es el Walhalla? El Walhalla era desconocido para los germanos de las invasiones y aun de la época merovingia. Fue inventado por el alma fáustica, a su despertar, y seguramente bajo las impresiones de la mitología antigua pagana y de la mitología arabecristiana, las dos viejas culturas del sur que, con sus libros clásicos o sagrados, sus ruinas, sus mosaicos y miniaturas, sus cultos, ritos y dogmas, penetraban por doquiera en la nueva vida. Y, sin embargo, el Walhalla reside, allende las realidades sensibles, en regiones lejanas, oscuras, fáusticas. El Olimpo se halla situado en la misma tierra griega. El paraíso de los padres de la Iglesia es un jardín encantado, que existe en cierto lugar del universo mágico. El Walhalla no está en ninguna parte. Perdido en lo infinito, con sus dioses y sus héroes solitarios, aparece como el símbolo inmenso de la soledad. Sigfredo, Parsifal, Tristán, Hamlet, Fausto, son los héroes más solitarios de todas las culturas. Léase en el *Parzeval* de Wolfram la maravillosa narración de cómo despierta la vida interior. El anhelo de las selvas, la misteriosa compasión, el indecible abandono: todo esto es fáustico y solo fáustico. Todos lo conocemos. En el *Fausto* de Goethe retorna el mismo motivo, en toda su profundidad:

*Un anhelo de dulzura inconcebible
me empujaba por las selvas y los prados,
y derramando lágrimas ardientes
sentí que un mundo se entregaba a mí.*

Esta manera de vivir el universo le es completamente desconocida al hombre apolíneo y al hombre mágico, a Homero y a los evangelistas. El momento culminante, en el poema de Wolfram, es esa maravillosa mañana de Viernes Santo, cuando el héroe, separado de Dios y de sí mismo, descubre al noble Gawan. «¿Y si buscara ayuda en el seno de Dios?». Y se va, peregrino, en busca de Tevreznt, el ermitaño. Esta es la raíz de la *religión fáustica*. Se comprende aquí el misterio de la Eucaristía, que reúne a los participantes en una comunidad mística, la Iglesia de los bienaventurados. El mito del santo Grial y sus caballeros nos hace comprender la necesidad interna del catolicismo germaniconórdico. Frente a los sacrificios antiguos, ofrecidos a cada deidad en su templo propio, aparece aquí el sacrificio *único, infinito*, repetido a diario y por doquiera. Es esta una idea fáustica de los siglos IX-XII, de la época de los Eddas. Ya la vislumbraron algunos misioneros anglosajones, como Winfredo, pero hasta entonces no llegó a su plena madurez. La catedral, cuyo altar mayor rodea y encierra el misterio, es su expresión en piedra^[17].

La pluralidad de cuerpos en que se manifiesta y expresa el cosmos antiguo exige un mundo de dioses que le sea parejo; tal es el sentido del politeísmo antiguo. En cambio, el espacio cósmico *único*, ya sea el universo como cueva o el universo de amplitudes infinitas, exige un Dios *único*, el del cristianismo mágico o el del fáustico. Atenea y Apolo pueden representarse por una estatua. Pero la divinidad de la Reforma y de la Contrarreforma no puede «manifestarse» —hace tiempo que se ha sentido esto— sino en la tormenta de una fuga para órgano o en la solemne ejecución de una cantata o de una misa. Desde las ricas y varias figuras que aparecen en los Eddas y las leyendas de los santos, de la misma época, hasta Goethe, la mitología occidental sigue un proceso inverso al de la mitología antigua. En la Antigüedad, una continua atomización de lo divino, hasta llegar a la innumerable cohorte de la época imperial; en Occidente, en cambio, una simplificación, que culmina en el deísmo del siglo XVIII.

La mágica jerarquía celeste, que la Iglesia en el terreno de la seudomorfosis occidental^[18] ha mantenido con todo el peso de su autoridad y que, desde los ángeles y los santos asciende hasta las personas de la Trinidad, va perdiendo poco a poco consistencia, colorido. Insensiblemente, el diablo, ese otro gran protagonista en el drama gótico del universo^[19], desaparece también de las posibilidades del sentimiento fáustico. El diablo, a quien todavía Lutero arrojó una vez el tintero, es, hace ya tiempo, el objeto de un silencio embarazoso por parte de los teólogos protestantes. La *soledad* del alma fáustica no se compadece con un dualismo de las potencias cósmicas. Dios mismo es el *Todo*. A fines del siglo XVII los recursos de la pintura resultan ya insuficientes para manifestar esta religiosidad, y la música instrumental es entonces el único y último medio de expresión religiosa. Puede decirse que la fe católica y la fe protestante están en la misma relación que un cuadro de altar y la música de un oratorio. Ya en torno de los dioses y héroes germánicos se extienden inmensas lejanías, misteriosas sombras; sus figuras están inmersas en música; son dioses nocturnos, pues la luz del día pone límites a la vista, creando así las cosas corpóreas. La noche quita cuerpo; el día quita alma. Apolo y Atenea no tienen «alma». En el Olimpo brilla inmóvil la luz eterna de un claro día meridional. La hora apolínea es la del mediodía, la siesta del Gran Pan. En el Walhalla, empero, no hay luz. En los Eddas hallamos ya algunos indicios de esas noches profundas, en que Fausto, solo en su cuarto de estudio, medita febril; de esas noches que los aguafuertes de Rembrandt han logrado expresar incomparablemente; de esas noches surcadas por los relámpagos de Beethoven. Wotan, Balder, Freya, no tuvieron nunca una figura «euclidiana». De ellos, como de los dioses védicos de la India, no puede «hacerse ni un retrato, ni una metáfora». Esta imposibilidad consagra el espacio eterno como símbolo supremo, por oposición a la copia corpórea, que rebaja el espacio al mero papel de «ambiente», y así lo profana y lo niega. Este motivo, hondamente sentido, es el que sirve de fundamento a la destrucción de las imágenes en el Islam y en Bizancio —ambas en el siglo VIII—, como también más tarde al

movimiento iconoclasta del Norte protestante, que interiormente tiene una profunda afinidad con aquellos. Y la creación del análisis antieucleidiano por Descartes, ¿no fue también como una destrucción de las imágenes? La antigua geometría inventa un mundo numérico a toda luz; la teoría de las funciones es, propiamente, una matemática nocturna.

7

El alma occidental ha expresado su sentimiento cósmico con extraordinaria abundancia de recursos, en palabras, en sonidos, en colores, en perspectivas pictóricas, en sistemas filosóficos, en leyendas y, no menos, en los espacios de las catedrales góticas y en las fórmulas de la teoría de las funciones. En cambio, el alma egipcia ha expresado el suyo sin la menor ambición teórica ni literaria, casi exclusivamente en el lenguaje inmediato de la *piedra*. En lugar de perderse en juegos de palabras sobre la forma de la extensión, sobre el «espacio» y el «tiempo»; en lugar de forjar hipótesis, sistemas numéricos y dogmas, fue dejando, silenciosa, sus grandiosos símbolos en el paisaje del Nilo. La piedra es el gran símbolo de lo que se ha tornado *intemporal*. En ella parecen unirse el espacio y la muerte. «Se ha edificado para los muertos antes que para los vivos —dice Bachofen, en su autobiografía—. Para el breve tiempo que les es dado a los vivos, bástales frágil madera. En cambio, la eternidad, deparada a los muertos, exige que sus edificios sean construidos con la más dura piedra. El culto más antiguo se aplica a la piedra que señala la tumba; el templo más antiguo es el edificio mortuario; el arte y la ornamentación tienen por origen el adorno de las tumbas. En las tumbas se ha formado el símbolo. No hay palabras que puedan expresar lo que se piensa, lo que se siente, lo que en silencio se ruega junto a una tumba. Solo el símbolo, con su quietud y su gravedad eterna, puede, en cierto modo, sugerirlo». El muerto ya no desea, no aspira. El muerto ya no es tiempo; es solo espacio, es algo que permanece o que ha desaparecido, pero que de ninguna manera se encamina hacia un futuro. Por eso lo que en sentido estricto permanece, la piedra, es la expresión del reflejo que lo muerto deja en la conciencia vigilante del ser vivo. El alma fáustica aguardaba, después de la muerte corpórea, una inmortalidad, que era como su enlace con el espacio infinito, y por eso espiritualizó la piedra en el sistema dinámico de la arquitectura gótica —contemporáneo de las series paralelas en el canto de iglesia— hasta transformarla en un fervoroso afán de profundidad y de ascensión por el espacio. El alma apolínea quiso ver a sus muertos reducidos a cenizas, aniquilados, y por eso evitó, durante toda su primera edad, la construcción en piedra. El alma egipcia se veía caminando por una estrecha *senda de la vida*, implacablemente prescrita, al término de la cual había de presentarse ante el juez de los muertos (capítulo 125 del *Libro de los muertos*). Tal era su idea del sino. La

existencia egipcia es la de un *caminante* que marcha en una dirección, siempre la misma. Todo el lenguaje formal de su cultura está hecho para dar realidad sensible a este único motivo. Junto al espacio infinito del Norte, junto al *cuerpo* de la Antigüedad, su símbolo primario puede designarse con la palabra *camino*. Es esta una manera muy extraña de acentuar, en la esencia de la extensión, tan solo la dirección de la profundidad, y el pensamiento occidental puede difícilmente comprenderla. Los templos-sepulcros del Antiguo Imperio, sobre todo los grandiosos templos-pirámides de la IV dinastía, no tienen, como la mezquita y la catedral, un espacio interior distribuido en partes, según un sentido profundo, sino una *serie* rítmica de espacios. El camino sagrado arranca de la portada, junto al Nilo, y pasando por corredores, vestíbulos, patios, arcadas y salas de columnas, estrechándose cada vez más, llega a la cámara mortuoria^[20]. Los templos del Sol en la V dinastía no son tampoco «edificios» propiamente dichos, sino un camino rodeado de grandes piedras^[21]. Los relieves y las pinturas siempre están colocados en serie, obligando al espectador a seguir en una determinada dirección. A la misma intención obedecen las avenidas de carneros y de esfinges del Nuevo Imperio. Para el egipcio, la experiencia íntima de la profundidad, que determinaba para él la forma cósmica, acentuaba de tal suerte la dirección, que el espacio, en cierto modo, permanecía en trance de continua realización. La lejanía no está aún transformada en cosa rígida. Cuando el hombre se mueve hacia adelante, convirtiéndose así él mismo en un símbolo de la vida, entonces es cuando entra en relación con la parte pétrea de este simbolismo. El «camino» significa al mismo tiempo el sino y la tercera dimensión. Los grandes muros, los relieves, las columnatas, ante las cuales pasa el camino, son la «anchura y la altura», esto es, la simple sensación que los sentidos nos proporcionan y que la vida, en su progresión hacia adelante, *dilata* y convierte en mundo. De esta suerte, el egipcio, marchando en procesión, vive el espacio, en cierto modo, como si sus elementos estuviesen aún desunidos. En cambio, el griego, que ofrece su sacrificio *delante* del templo, no siente el espacio; y el hombre de los siglos góticos, orando en la catedral, se percibe como envuelto por la inmóvil infinitud. Por eso el arte egipcio quiere producir *efectos de superficie* y nada más, incluso cuando hace uso de medios corpóreos. Para el egipcio, la pirámide que se alza sobre la tumba regia es un *triángulo*, una enorme *superficie* que cierra el camino y domina el paisaje, una superficie de máxima fuerza expresiva que va acercándose; las columnas de los corredores y patios interiores, sobre fondo oscuro, muy apretadas y cubiertas de adornos, le hacen el efecto de rayas verticales que acompañan rítmicamente la marcha de los sacerdotes; el relieve es minucioso y —muy en oposición al relieve antiguo— queda incluido en una superficie; en su evolución de la III a la V dinastía, pasa del grueso del dedo al de una hoja de papel y acaba por convertirse en *huecorrelieve*^[22]. El predominio de la horizontal, de la vertical y del ángulo recto, el cuidado por evitar todo escorzo, son las bases en que se apoya el principio de las dos dimensiones, para aislar así la emoción de la profundidad, que coincide con la

dirección del camino y su término: la tumba. Este arte no permite ninguna desviación que aligere la tensión del alma.

Y esto —expresado en el más sublime lenguaje que pueda imaginarse— ¿no es lo mismo que todas nuestras teorías del espacio quisieran manifestar? Es esta una metafísica de piedra, junto a la cual la metafísica escrita —la de Kant— parece un ingenuo balbuceo.

Ha habido, sin embargo, una cultura cuya alma, a pesar de ser muy distinta, llegó a tener un símbolo primario muy semejante al egipcio; me refiero al alma china, con su principio del tao, sentido como la dirección de la profundidad^[23]. Pero mientras que el egipcio recorre hasta el fin la senda prescrita con férrea necesidad, el chino *camina* por el mundo. No va su senda por entre espesos muros de lisas piedras a terminar en el templo de Dios o en la tumba ancestral, sino que corre serpenteando por la amable naturaleza. En ninguna otra cultura ha sido el paisaje, como en la china, la materia propia de la arquitectura. «Se ha desarrollado aquí, sobre una base religiosa, una grandiosa regularidad y unidad de todos los edificios, que ha mantenido por todas partes un esquema homogéneo de portadas, alas, patios y vestíbulos, todos rigurosamente dispuestos sobre un eje orientado de norte a sur y que llegan a presentar una grandeza tal en las plantas y un dominio tan completo de las distancias y los espacios, que bien puede decirse que esta arquitectura hace entrar en sus cálculos el paisaje mismo»^[24]. El templo no es propiamente un edificio, sino un conjunto en el que la colina y la cascada, los árboles, las flores y unas piedras de forma determinada, colocadas en sitios fijos, son tan importantes como las puertas, los muros, las fuentes y las casas. Esta cultura es la única en donde la jardinería es un arte religioso de gran estilo. Hay jardines que reflejan la esencia de ciertas sectas budistas^[25]. Por la arquitectura del paisaje se explica la de los edificios, la poca altura de estos y la insistencia en acentuar el tejado, que es propiamente el elemento expresivo. Y así como los caminos ondulantes pasan por puertas, puentes, colinas y muros, para llegar a su término, así también la pintura conduce al espectador de detalle en detalle. El relieve egipcio, en cambio, le prescribe una dirección única. El cuadro chino no debe abarcarse en una mirada. El transcurso del tiempo supone una serie de partes que la mirada recorre una tras otra^[26]. La arquitectura egipcia domina el paisaje. La arquitectura china se amolda al paisaje. Pero en ambos casos la dirección de la profundidad es la que mantiene presente la emoción del espacio *produciéndose*.

8

Todo arte es un *lenguaje expresivo*^[27]. En sus rudimentos más primitivos, que

arrancan del mundo animal mismo, es el arte el lenguaje de un ser capaz de movimientos; pero un lenguaje que solo se dirige al que lo habla. No se piensa en los testigos, y, sin embargo, si no los hubiere, el instinto expresivo enmudecería por sí solo. En estadios muy posteriores ocurre todavía a menudo que no hay por una parte artistas y por otra espectadores, sino solo una muchedumbre de creadores artísticos. Todos cantan, hacen mímica, bailan; y el «coro» como conjunto de todos los presentes no ha desaparecido nunca por completo de la historia del arte. Solo el arte superior es ya decididamente un «arte ante testigos»; sobre todo —como Nietzsche ha observado— ante el testigo supremo: Dios^[28].

La expresión artística es *ornamento* o *imitación*. El ornamento y la imitación son posibilidades superiores cuya oposición es apenas sensible en los comienzos. La imitación es lo absolutamente primitivo; es lo más próximo a la raza. La imitación parte de una percepción fisiognómica del *tú*, que involuntariamente nos induce a colaborar en el compás de su ritmo vital. El ornamento, en cambio, manifiesta un *yo* que tiene conciencia de su propia índole. Aquella está muy extendida por el mundo animal; este pertenece casi exclusivamente al hombre.

La imitación se origina en el ritmo secreto de toda realidad cósmica. Para un ente que vive despierto, la unidad cósmica aparece como dilatación y oposición; es un aquí y un allí, algo propio y algo extraño, un microcosmo frente a un macrocosmo, los dos polos de la vida sensitiva. Mas esta dualidad queda superada precisamente por el ritmo de la imitación. Toda religión es un afán del alma vigilante, que aspira a comunicar con las potencias del mundo, que la rodean. Esto mismo, exactamente, quiere conseguir la imitación, que en sus momentos de unción máxima es profundamente religiosa. En efecto, una misma movilidad interior es la que hace que el cuerpo y el alma vibren de consuno aquí y el mundo circundante allí. Así como el pájaro se mece en la tormenta y el nadador se amolda a la caricia de las olas, así los miembros de nuestro cuerpo se sienten irresistiblemente movidos a reproducir el compás de una marcha, o los músculos del rostro a imitar los gestos de otra persona. Justamente los niños son maestros en el arte del remedo. Y esta tendencia puede llegar hasta producir ese efecto «arrebataador» de los coros, de las marchas, de las danzas, que convierte la pluralidad de individuos en una unidad de sensación y expresión, en un «nosotros». Igualmente, un retrato «bien logrado» de un hombre o de un paisaje se produce por la sensación de la armonía entre el movimiento dibujante y las vibraciones, las ondulaciones misteriosas del modelo vivo. Aquí el ritmo fisiognómico se torna *activo* y supone un sujeto que sabe desentrañar en el juego de la superficie la idea, el *alma* de la cosa extraña. En ciertos momentos de abandono, todos tenemos ese saber, y entonces, al acompañar la música o el gesto, con un imperceptible ritmo, descubrimos de pronto arcanos de insondable profundidad. Toda imitación, se propone *engañar*, esto es, trocar, cambiar una cosa por otra. Esa inmersión en una cosa extraña, ese trueque de esencia y de lugar, que hace que uno viva en otro, al remedarlo o describirlo, evoca un sentimiento de

armonía que, desde el silencioso olvido de sí mismo, llega hasta la más franca risa y toca a los últimos fundamentos del erotismo, que es inseparable de la productividad artística. De aquí provienen las danzas en corro; hay un baile popular en Baviera cuyo origen es la imitación del gallo silvestre solicitando a la hembra. Esto mismo pensaba Vasari cuando elogiaba a Cimabue y a Giotto por haber sido los primeros en volver a la imitación de la naturaleza, aquella naturaleza de los hombres primitivos, de la que decía entonces el maestro Eckhart: «Dios se vierte en todas las criaturas, y por eso todo lo creado es Dios». Lo que como movimiento contemplamos en el mundo circundante y, por lo tanto, sentimos en su significación interior, lo reproducimos también en forma de movimiento. Por eso toda imitación es espectacular, en el más amplio sentido. Espectáculo es el movimiento de la pincelada o del cincel, la modulación de la voz en el canto, el tono de la narración, el verso, la representación, la danza. Pero lo que nosotros *vivimos* al ver y al oír es siempre un alma extraña, con la cual entramos en comunión. Mucho después, cuando ya aparece el arte de las grandes urbes, arte falto de alma y sobrado de análisis intelectual, es cuando se verifica el tránsito al naturalismo, en el sentido que le damos hoy a esta palabra, esto es, la imitación de los encantos que ofrece la apariencia de las cosas, el contenido científico de los caracteres sensibles.

Ahora bien: el ornamento se distingue claramente de la imitación. El ornamento no sigue la corriente de la vida, sino que *se contrapone, rígido*, a la vida. En lugar de recoger los rasgos fisiognómicos de las existencias extrañas, el ornamento imprime en ellas motivos permanentes, *símbolos*. El ornamento no pretende engañar, sino conjurar. El *yo* se sobrepone al *tú*. Imitar es *hablar*, hablar por medio de unos signos que el instante mismo proporciona y que no vuelven a presentarse. El ornamento, en cambio, hace uso de un *idioma*, de un tesoro de formas, que tiene duración y que se halla sustraído al capricho individual^[29].

Solo puede ser imitado lo *viviente*; y la imitación ha de hacerse por movimientos, pues lo viviente se manifiesta a los sentidos de los artistas y de los espectadores en forma de movimiento. Por eso la imitación pertenece al tiempo y a la dirección. Danzar, dibujar, describir, representar, para los ojos y los oídos, es hacer movimientos que van en una dirección irrevocable, y así las posibilidades máximas de la imitación se hallan en la reproducción de un sino, bien en sonidos, bien en versos, ya en un retrato, ya en una escena^[30]. En cambio, un ornamento es algo que ha sido arrebatado al tiempo; es extensión pura, afirmada, perdurable. La imitación es expresión *en el momento mismo en que se verifica*. El ornamento, en cambio, es expresivo solo cuando se ofrece terminado ante los sentidos. El ornamento es la realidad misma, prescindiendo en absoluto de su origen y producción. No es posible reproducir, imitar, más que un sino particular, el de Antígona, el de Desdémona. En cambio, el ornamento, el símbolo, designa la idea del sino en general; por ejemplo, la columna dórica, que designa la idea del sino para los antiguos. La imitación supone talento, el ornamento supone además un saber que puede aprenderse.

Hay una gramática y una sintaxis en el lenguaje de formas que emplean todas las artes estructuradas; gramática y sintaxis que tienen sus reglas y sus leyes, su lógica interna y su tradición. La hay no solo en la arquitectura de los templos dóricos y de las catedrales góticas; no solo en la escultura de Egipto^[31], de Atenas y de las catedrales francesas; no solo en la pintura de los chinos, de los antiguos, de los holandeses, de los florentinos, sino también en el arte de los escaldas y de los *minnesänger*, con sus reglas fijas que se aprendían y se aplicaban, como las reglas de un oficio, a la ponderación de las frases, a la estructura de los versos, y hasta a la ejecución de los gestos y a la elección de las metáforas^[32]; en la técnica narrativa de la poesía épica de los Vedas, de Homero y de los germanoceltas; en la estructura verbal y el ritmo vocal de los sermones góticos, alemanes o latinos, y por último, en la prosa oratoria^[33] de los antiguos y en las reglas del drama francés. La parte ornamental de una obra artística refleja siempre la causalidad sagrada del macrocosmo, tal como la siente y comprende un cierto tipo de hombres. Ambas cosas tienen un sistema. Ambas están impregnadas de los dos sentimientos fundamentales que constituyen la parte *religiosa* de la vida: *temor* y *amor*^[34]. Un verdadero símbolo puede infundir temor o librar del temor. Lo «exacto» salva; lo «falso» martiriza y deprime. En cambio, la parte imitativa del arte está más próxima a los sentimientos propiamente raciales: *odio* y *amor*. Aquí surge la oposición entre lo *feo* y lo *bello*, que se refiere a los seres vivos, cuyo ritmo interior nos repele o nos atrae, aunque se trate de las nubes rosadas por el sol poniente o de la respiración contenida de una máquina. Una imitación es bella; un ornamento es *significativo*. He aquí la diferencia entre la dirección y la extensión, entre la lógica orgánica y la lógica inorgánica, entre la vida y la muerte. Lo que juzgamos bello es «digno de ser imitado». Lo bello nos seduce, esto es, provoca en nosotros una leve vibración concordante que nos empuja a remedarlo, a repetirlo, a acompañar su canción. Lo bello «hace latir más recio el corazón» y estremece los músculos; embriaga hasta el entusiasmo delirante. Pero como pertenece al tiempo, tiene «su tiempo». Un símbolo dura; lo bello, empero, perece en el instante mismo en que se detiene la pulsación vital de quien lo siente en el ritmo cósmico, ya sea un individuo, una clase social, un pueblo o una raza. La «belleza» de las estatuas y de los poemas antiguos era para los antiguos totalmente distinta de lo que es para nosotros, y con el alma antigua ha desaparecido irremediabilmente. Lo que nosotros «encontramos bello» en estas estatuas y poemas es un rasgo que solo para nosotros existe. Lo que es bello para cierto tipo de vida es indiferente o feo para otro, como nuestra música para los chinos o la plástica mexicana para nosotros. Es más: para una y la misma vida, lo habitual no puede ser nunca bello, porque lo habitual tiene siempre algo de perdurable.

Ahora podemos considerar en toda su profundidad la oposición que existe entre esos dos aspectos de todo arte. La imitación anima y vivifica; la ornamentación conjura y mata. Aquella «deviene»; esta «es». Aquella está, por lo tanto, emparentada con el amor y sobre todo con el *amor sexual* —la canción, la embriaguez, la danza—,

en el cual la existencia se orienta hacia el futuro; esta tiene hondas afinidades con la preocupación por el pasado, con el recuerdo^[35], con el *sepelio*. Lo bello es objeto de anhelante deseo; lo significativo infunde terror. Por eso no hay más íntima oposición que la de *la casa de los vivos* y *la casa de los muertos*^[36]. La casa del labrador^[37], del noble rural, el castillo y fortaleza del magnate, son viviendas —moradas de la vida—, expresiones inconscientes de la sangre, que ningún arte creó y que ningún arte puede cambiar. La idea de la familia se manifiesta en la planta de la casa solariega; la forma interior de la tribu está patente en el diseño de las aldeas, que, al cabo de muchos siglos y después de muchos cambios de habitantes, permite todavía reconocer la raza de sus fundadores^[38]; la vida de una canción y su estructura social se expresan en el plano —no en el corte, no en la silueta— de la ciudad^[39]. Por otra parte, la ornamentación se desarrolla en los símbolos rígidos de la muerte, la urna funeraria, el sarcófago, la tumba, el templo a los muertos^[40], y luego sigue su evolución en los templos a los dioses y en las catedrales, que *son puros ornamentos*, que no son la expresión de una raza, sino el lenguaje de una intuición del mundo. Los templos, las catedrales, son en toda su integridad puro arte; en cambio, la casa del labrador y el castillo del magnate no tienen nada que ver con el arte^[41].

Estas son viviendas, *en donde* se hace arte, el arte propiamente imitativo: la epopeya védica, homérica, germánica, el cantar heroico, la danza aldeana y caballeresca, la copla del juglar. La catedral, en cambio, no solo *es* arte, sino que es el único arte que no imita *nada*. Es toda ella tensión de formas perdurables, lógica tridimensional que se expresa en las aristas, los planos y los espacios. El arte de las aldeas y de los castillos es hijo del capricho momentáneo, vive entre risas y excesos, entre juegos y comilonas; está prendido al tiempo, hasta tal punto que el *trovador* toma su nombre del verbo *trovar* (encontrar, inventar), y la *improvisación* —como todavía hoy ocurre en la música de los cíngaros— no es otra cosa que la raza misma manifestándose a los sentidos extraños bajo la presión del momento. A esta libre productividad opone el arte eclesiástico la rigurosa *escuela*, tanto en el himno como en el edificio y la imagen. Y en esa escuela el individuo obedece a la lógica de ciertas formas intemporales. Por eso en todas las culturas el edificio del culto es, primitivamente, el centro donde se desarrolla la historia del estilo. En los castillos tiene estilo la vida, no el edificio. En las ciudades la planta es una copia de los sinos del pueblo, y solo las torres y cúpulas, que se yerguen en la silueta, nos dicen cómo fue *la lógica que los arquitectos pensaron en su imagen cósmica* y cuáles las últimas causas y efectos que concibieron en su universo.

La piedra, en las viviendas, sirve a un *fin* mundano; pero en el templo la piedra es un símbolo^[42]. Uno de los errores que más estragos ha causado en la historia de las grandes arquitecturas ha sido la creencia de que la historia de la arquitectura debía ser una historia de las técnicas constructivas, cuando en realidad debe ser la historia de las ideas constructivas, que toman sus recursos técnicos y expresivos donde los

encuentran. Sucede en esto lo mismo que en la historia de los instrumentos musicales^[43], que se han desarrollado igualmente conforme a cierto lenguaje sonoro. El hecho de que la bóveda en ojiva, el contrafuerte y la cúpula sobre trompas hayan sido inventados expresamente para un gran estilo arquitectónico o hayan sido tomados de otra comarca más o menos lejana y aprovechados en sentido propio, es cosa que a la verdadera historia *del arte* le es tan indiferente como la cuestión de saber si los instrumentos de cuerda proceden *técnicamente* de Arabia o de la Bretaña celta. Es posible que la columna dórica venga, en efecto, de los templos egipcios del Imperio Nuevo; es posible que la cúpula romana proceda de los etruscos y el patio florentino de los moros africanos. Pero el períptero dórico, el Panteón, el Palacio Farnesio, pertenecen a otro mundo muy distinto; son la expresión artística en que se manifiesta el símbolo primario de las tres culturas.

9

En todo período primitivo hay, pues, *dos* artes propiamente ornamentales y no imitativas: el arte de la edificación y el arte del decorado. En el período previo que antecede al nacimiento de una cultura, en los siglos de vislumbre y de fermentación, el mundo de la expresión elemental se manifiesta *solo* por medio del arte decorativo, en sentido estricto. Los tiempos carolingios están representados por la decoración *exclusivamente*. Los ensayos de edificación que se hacen en esta época se hallan «entre los estilos». Les falta la idea. De igual modo, la desaparición de todos los edificios micenianos no constituye, en realidad, una pérdida para la historia del arte^[44]. Pero de pronto, cuando despunta la gran cultura, *el edificio considerado como ornamento* alcanza tal potencia expresiva, que el simple decorado le cede tímidamente el puesto casi por un siglo. Ahora hablan *solos* los espacios, las superficies, las aristas de piedra. El templo-sepulcro de Kefrén llega al máximo de sencillez matemática: por doquiera ángulos rectos superficiales y pilares cuadrados; no hay decoración, ni inscripción, ni transición. El relieve, que mitiga la tensión del espíritu, no se atreve a insinuarse, hasta algunas generaciones después, en la magia sublime de estos espacios. Y lo mismo sucede con la noble arquitectura románica de Westfalia y Sajonia (Hildesheim, Gernrode, Paulinzella, Paderborn), de la Francia meridional y de los normandos (Norwich, Peterborough, en Inglaterra), que supo, con una gran gravedad interior y una dignidad indescriptible, condensar en *una línea*, en *un* capitel, en *un* arco, el sentido íntegro del universo.

Cuando el mundo de las formas primitivas llega a su apogeo, es cuando ya se establece la relación entre el edificio y el decorado. El edificio es lo primero, lo fundamental, y a su servicio se pone un decorado riquísimo, que es ornamento en el más alto sentido de la palabra. En efecto, ornamento no es solamente el modelo

decorativo, el *motivo aislado* de los antiguos, con su simetría estática o su adición meándrica^[45], o el arabesco *que recubre las superficies*, o el modelo plano de los mayas, que guarda cierta semejanza con el arabesco, o el «motivo del trueno» y otros motivos chinos de la época Chu primitiva, que demuestran que la vieja arquitectura china es, en efecto, una composición del paisaje, y que indudablemente adquieren todo su sentido por las líneas del jardín circundante, en donde los vasos de bronce constituían asimismo un elemento de la composición. También tienen valor decorativo las figuras de los guerreros que se ven en los vasos *dipylon*, y, en mucho mayor grado todavía, los grupos de estatuas de las catedrales góticas. «Las figuras se componen, en las portadas, partiendo del espectador y formando, con relación al espectador, series superpuestas, como rítmicas fugas de una sinfonía que se eleva hacia el cielo y envía sus notas en todas las direcciones»^[46]. Los pliegues del ropaje, las actitudes, los tipos de las figuras y asimismo la estructura de los himnos, en estrofas, y las series paralelas de las voces, en el canto de iglesia, son ornamentos al servicio de la idea arquitectónica predominante^[47]. Más tarde, al comenzar las épocas posteriores, se rompe ya el encanto de los grandes ornamentos. La arquitectura entra a formar parte de un *grupo* de artes particulares, urbanas, mundanas, que van dando cada vez más cabida a la imitación agradable e ingeniosa y exaltando el elemento personal. Puede decirse de la imitación y del ornamento lo mismo que hemos dicho más arriba del tiempo y del espacio: el tiempo engendra el espacio, pero el espacio mata el tiempo^[48]. Al principio el simbolismo rígido hubo de petrificar todo lo viviente. El cuerpo de una estatua gótica no debe vivir; es simplemente un conjunto de líneas en forma humana. Pero ahora el ornamento pierde todo su rigor sagrado y se convierte cada vez más en la decoración de los edificios, que sirven de marco a una vida distinguida y plenamente formada. *Solo en este sentido*, es decir, como elemento propio para *embellecer* la vida, fue aceptado el gusto del Renacimiento por el mundo cortesano y patricio del norte, ¡y solo por este!^[49]. El ornamento significa, en el Antiguo Imperio, algo muy distinto que en el Medio; en el estilo geométrico, algo muy distinto que en el helenismo; en 1200, para nosotros, algo muy distinto que en 1700. Y también la arquitectura pinta y hace música, y sus formas parecen siempre a punto de remedar algo en la imagen del mundo circundante. Así se explica el tránsito del capitel jónico al corintio, y de Vignola, por Bernini, al rococó.

Al comenzar la civilización, se extingue el verdadero ornamento, y con él, el arte *elevado*. Verifican este tránsito el «clasicismo» y el «romanticismo» que, en una u otra forma, aparecen en *todas* las culturas. El clasicismo significa el entusiasmo por un género de ornamento —reglas, leyes, tipos— que desde hace ya mucho tiempo se ha hecho tradicional e inánime. El romanticismo es la imitación entusiasta, no de la vida, sino de *otra imitación anterior*. En lugar del estilo arquitectónico, aparece un gusto arquitectónico. Los modos de pintar, las maneras literarias, las formas antiguas y modernas, castizas y extranjeras, cambian con la moda. Falta la necesidad interior. Ya no hay «escuelas», porque cada cual busca los motivos donde quiere y como

quiere. *El arte se transforma en arte industrial*, y esta transformación la sufre todo el arte, la arquitectura como la música, el verso como el drama. Por último, se constituye un tesoro de formas plásticas y literarias, que pueden manejarse sin profunda significación con solo buen gusto. En esta última forma, que ya no tiene ni historia ni evolución, se halla hoy ante nosotros el arte industrial decorativo en los modelos de los tapices orientales, de los metales persas e indios, de las porcelanas chinas. Así estaba también el ornamento egipcio (y babilónico) cuando los griegos y los romanos lo conocieron. Arte industrial es el arte de Creta, epígono septentrional del gusto egipcio, desde la época de los hicsos. Y el arte «correspondiente» de la época helenisticorromana, aproximadamente desde Escipión y Aníbal, desempeña la misma función de costumbre confortable y de juego ingenioso. Desde el pomposo aparato del foro de Nerva, en Roma, hasta la cerámica provinciana posterior, en el oeste, toda va convirtiéndose en un arte industrial invariable, que podemos asimismo rastrear en Egipto y en el mundo islámico y que debemos suponer existiera también en la India y en la China en los siglos que siguen a Buda y Confucio.

10

Ahora se comprende, justamente por la diferencia que existe entre la catedral y la pirámide, a pesar de su profunda afinidad interior, ahora se comprende el fenómeno poderoso del alma fáustica, cuya ansia de profundidad no pudo acomodarse al símbolo primario del camino y desde el primer momento se afanó por franquear todos los límites ópticos que cercan la sensibilidad. ¿Puede haber nada más extraño al sentido del Estado egipcio, cuya tendencia podríamos definir como una sobriedad sublime, que la ambición política de los grandes emperadores de las casas de Sajonia, Franconia y Staufen, que perecieron por haber querido sobrepujar todas las realidades políticas? Reconocer un límite hubiera sido para ellos rebajar la idea de su dominación. El símbolo primario del espacio infinito penetra ahora, con toda su potencia indescriptible, en el círculo de la vida política activa. A las figuras de los Otones, de Conrado II, de Enrique VI, de Federico II, podríamos añadir los normandos, conquistadores de Rusia, Groenlandia, Inglaterra, Sicilia y casi también Constantinopla, y los grandes papas Gregorio VII e Inocencio III. Todos aspiraban a confundir la esfera visible de su poder con el mundo conocido de entonces. He aquí precisamente la diferencia que separa a los héroes de Homero, con su reducida perspectiva geográfica, de los héroes de las leyendas occidentales: la del Grial, la del rey Arturo, la de Sigfredo, que van siempre errantes por el infinito. Los guerreros de las Cruzadas cabalgaban desde las orillas del Elba o del Loira hasta los confines del mundo conocido; en cambio, los hechos históricos que constituyen el núcleo de la *Ilíada* tuvieron por teatro —esto puede inferirse con certidumbre del estilo propio del

alma antigua— una comarca pequeña que la mirada abarca de una vez.

El alma dórica realizó el símbolo del objeto individual presente y corpóreo, renunciando a las grandes creaciones de alto vuelo. El hecho de que el primer período posmiceniano no haya dejado nada que descubrir a nuestros arqueólogos tiene su fundamento en la índole de aquellos hombres. El alma dórica logra, al fin, expresarse en el templo dórico, que actúa hacia afuera, como un bloque en el paisaje, y niega el espacio interior, prescindiendo de darle una forma artística y considerándolo como la nada, τὸ μὴ ὂν, lo que no debiera existir. Las columnatas egipcias sostenían la techumbre de una sala. El griego adoptó este motivo, pero lo acomodó a su sentimiento, dando la vuelta, como a un guante, al tipo arquitectónico de los egipcios. Las columnatas exteriores son, en cierto modo, los restos del espacio interior, rechazado por los griegos^[50].

En cambio, el alma mágica y el alma fáustica elevaron al cielo sus ensueños de piedra, esas enormes bóvedas que envuelven unos espacios interiores altamente significativos, cuya estructura anticipa el espíritu de dos matemáticas: la del álgebra y la del análisis. En el tipo de edificio que nace en Borgoña y Flandes y se propaga por todo el Occidente, las bóvedas de crucería, con sus ojivas y sus contrafuertes, significan el acto de dar libertad al espacio^[51] en vez de mantenerlo sujeto entre superficies sensibles limitantes. En el espacio interior de la arquitectura mágica, «las ventanas no son más que un momento negativo, una forma utilitaria que no llega en modo alguno a adquirir valor artístico, o, dicho crudamente, simples agujeros en la pared»^[52]. Cuando eran prácticamente imprescindibles, se abrían en lo más alto, para eliminarlas de la impresión artística, como sucede en las basílicas orientales. La *arquitectura de la ventana* es, en cambio, uno de los símbolos más significativos de la manera como el alma fáustica siente la profundidad, símbolo que solo se encuentra en la cultura occidental. Aquí se percibe claramente la voluntad de irradiar en el infinito esa voluntad que se afirma más tarde en la música del contrapunto, nacida bajo estas bóvedas y cuyo mundo incorpóreo sigue siendo el mismo mundo del gótico primitivo. La música polifónica, aun en las épocas posteriores en que realiza sus más altas posibilidades, como la *Pasión de san Mateo*, la *Heroica*, el *Tristán* y el *Parsifal*, de Wagner, es siempre, por íntima necesidad, catedralicia, y vuelve siempre al hogar materno, al idioma que hablaban las piedras de las catedrales en la época de las Cruzadas. Era necesaria toda la gravedad de una ornamentación profundamente significativa, con sus extrañas y terribles transfiguraciones de plantas, animales y hombres —San Pedro, de Moissac—, una ornamentación que anula el efecto limitante de la piedra y que resuelve las líneas en melodías y figuras musicales, las fachadas en fugas polifónicas, los cuerpos de las estatuas en música de pliegues y ropajes, para hacer desaparecer hasta la sombra de la corporeidad «antigua». Así se comprende el profundo sentido de esas gigantescas vidrieras de las catedrales, con su pintura de *colores translúcidos*, *pintura, pues, completamente inmaterial*. Es este un arte que no vuelve a encontrarse nunca en ningún otro sitio y que constituye la más

radical oposición a la pintura al fresco de los antiguos. En la Santa Capilla, de París, es donde quizá se percibe más claramente el sentido de este arte. Aquí casi se diría que la piedra desaparece ante la luminosidad de los cristales. En contraposición al fresco, cuadro que, por decirlo así, forma parte integrante de la pared y cuyos colores hacen el efecto de la materia, vemos aquí los colores cernerse en el espacio, como los sonidos del órgano, sin estar adheridos a ninguna superficie, y las figuras flotar libremente en el infinito. Comparemos con el espíritu fáustico de estas naves catedralicias —altas bóvedas, casi sin muros, atravesadas por rayos de mil colores y dirigidas hacia el altar mayor— el efecto que producen las construcciones cupulares de la arquitectura árabe, es decir, bizantina y cristiana primitiva. Aquí también la cúpula, flotando al parecer libremente sobre la basílica o el octógono, significa la superación del principio antiguo de la gravedad natural, que se manifiesta en la relación de la columna con el arquitrabe. Aquí también el edificio niega todo lo que sea corpóreo. No hay «exterior». Pero, en cambio, el muro se cierra compacto, formando una cueva cuyas paredes no pueden ser atravesadas ni por una mirada ni por una esperanza. Formas esféricas y poligonales, compenetrándose y produciendo efectos de fantasmagoría; una carga pesando en un circuito de piedra que flota ingrátido sobre el suelo y clausura herméticamente el interior; todas las líneas arquitectónicas, disimuladas; en la parte superior de la bóveda, pequeños orificios por donde cae una luz incierta que acentúa inexorablemente la cerrazón de las paredes; así se presentan ante nuestros ojos las obras maestras de este arte, San Vitale de Rávena, Santa Sofía de Bizancio y la Cúpula de la Roca, en Jerusalén. En lugar del relieve egipcio, con su técnica perfectamente plana, atenta a evitar todo escorzo, que pudiera sugerir la idea de la profundidad lateral; en lugar de las vidrieras góticas que incorporan al interior el espacio cósmico, son aquí los arabescos y los mosaicos centelleantes, con el tono dorado que predomina en ellos, los que cubren todas las paredes y sumergen la cueva en una luminosidad incierta y fabulosa, que en todo el arte moro ha sido siempre tan seductora para los hombres del norte.

11

Así, pues, todo *gran* estilo tiene su origen en la esencia del macrocosmo, en el símbolo primario de una *gran* cultura. Si comprendemos bien el sentido de la palabra «estilo», que no significa la existencia de una forma, sino la *historia* de una forma, habremos de convenir en que las manifestaciones artísticas de la humanidad primitiva, harto fragmentarias y caóticas, no tienen ninguna relación con el estilo así concebido, con esa forma precisa y a la vez comprensiva que realiza una evolución varias veces secular. El arte de las grandes culturas, que actúa como unidad de expresión y significación, es el que tiene estilo; pero entonces, no solo el arte tiene ya

estilo.

En la historia orgánica de todo estilo hay que distinguir lo que antecede, lo que sucede y lo que se halla fuera del estilo. La Tabla del Toro —época de la I dinastía egipcia— no es aún «egipcia»^[53]. Hasta la III dinastía no tienen las obras estilo, y cuando lo adquieren es de súbito y en forma muy precisa. Igualmente el arte carolingio se halla «entre los estilos». Se advierte en él un tanteo, un ensayo de muy diferentes formas, pero nada que tenga una expresión íntimamente necesaria. El autor de la catedral de Aquisgrán «es certero en el pensamiento y en la construcción, pero no en el sentimiento»^[54]. La iglesia de Santa María, en la fortaleza de Wurzburg —hacia 700— encuentra su pareja en el San Jorge de Salónica. La iglesia de Germigny-des-Prés —hacia 800—, con su cúpula y sus arcos de herradura, es casi una mezquita. Los años entre 850 y 950 constituyen una laguna en todo el Occidente. Asimismo el arte ruso se halla aún hoy «entre los estilos». A la primitiva edificación en madera, con tejados de pabellón picudos y octogonales, que se extiende de Noruega hasta Manchuria, vienen luego a añadirse motivos bizantinos que penetran por el Danubio y motivos armenio-persas, que entran por el Cáucaso. Se siente muy bien que hay cierta afinidad electiva entre el alma rusa y el alma mágica. Pero el símbolo primario del alma rusa, la *planicie infinita*^[55], no ha encontrado todavía, ni en lo religioso ni en lo arquitectónico, su expresión adecuada. El tejado de las iglesias, semejante a una colina, apenas se destaca sobre el paisaje. En él descansan las flechas puntiagudas, con los *kokoschnicks*^[56] para ocultar y anular la tendencia vertical. Ni se encumbran como las torres góticas, ni cubren el conjunto como las cúpulas de las mezquitas. Más bien diríase que «descansan», acentuando así la horizontalidad del edificio, que quiere ser visto *exclusivamente desde fuera*. En 1670 el Sínodo prohibió los tejados de pabellón y prescribió el uso de la cúpula bulbiforme ortodoxa; pero entonces las pesadas cúpulas fueron colocadas sobre finos cilindros que «descansan» en el plano del tejado y que pueden ser tan numerosos como se quiera^[57]. Esto no es todavía un estilo, pero sí la promesa de un estilo, que despertará a la vida cuando nazca la religión propiamente rusa.

En el Occidente fáustico surgió el estilo poco antes del año 1000. El románico se formó de golpe. En lugar de la planta insegura y la distribución confusa del interior, aparece súbitamente un severo dinamismo del espacio. Desde un principio, el exterior y el interior del edificio mantienen una relación fija; de manera que las paredes se impregnan de significación como en ninguna otra cultura. Desde un principio queda precisado el sentido de las ventanas y de las torres. La forma está ya irrevocablemente dada, solo falta la evolución.

El estilo egipcio comienza con un acto creador de igual inconsciencia y gravedad simbólica. El símbolo primario del camino aparece súbitamente al comenzar la IV dinastía, 2930 a. C. En el alma egipcia, la experiencia íntima de la profundidad, que da forma al mundo, recibe su contenido del factor mismo de la dirección. La profundidad del espacio, como tiempo solidificado, la lejanía, la muerte, el sino,

dominan toda la expresión. Las dimensiones de la longitud y la altitud, elementos de la sensación, se convierten en superficie, concomitante, que estrecha y prescribe la senda del sino. También súbitamente aparece, al principio de la V dinastía^[58], el bajorrelieve egipcio, que está hecho para ser visto de cerca y que, por su ordenación en serie, obliga al espectador a pasar por delante de los muros siguiendo la dirección prescrita. Luego vienen las calles de esfinges y estatuas, los templos de rocas y terrazas, que acentúan continuamente la única lejanía conocida por el mundo egipcio: la lejanía de la tumba, la muerte. Y es de notar que desde los primeros tiempos las columnatas están dispuestas de manera que, por el diámetro y la distancia de sus enormes bloques, *oculten* toda perspectiva lateral. Este es un fenómeno que no se repite en ninguna otra arquitectura.

La grandeza de este estilo nos parece a nosotros rígida e invariable, y en efecto, el arte egipcio se halla situado más allá de la pasión que busca, que teme, y que da así a cada elemento subordinado una incesante movilidad personal en el curso de los siglos. Pero seguramente el estilo fáustico —que forma también una unidad desde el románico primitivo hasta el rococó y el Imperio—, con su inquietud, con su continuo buscar otra cosa, le hubiera parecido al egipcio mucho más uniforme de lo que nos figuramos. No olvidemos que, según nuestro concepto del estilo, el románico, el gótico, el Renacimiento, el barroco, el rococó, constituyen estadios de *uno y el mismo estilo*. Nosotros, naturalmente, advertimos, sobre todo, lo que cambia; pero los ojos de otros hombres de distinto tipo advertirán lo que permanece idéntico. Existen innumerables reconstrucciones de obras románicas en estilo barroco y de obras góticas en estilo rococó, y no nos chocan por nada. El Renacimiento nórdico tiene una profunda unidad interior, e igualmente la tiene el arte campesino, donde el gótico y el barroco se han identificado por completo. En las calles de las viejas ciudades podemos ver fachadas y tejados que combinan y armonizan todas las variantes del estilo occidental. En muchos casos resulta imposible distinguir el románico del gótico, el Renacimiento del barroco, el barroco del rococó. Todo esto demuestra que «el aire de familia» entre las varias fases de un mismo estilo es mucho mayor de lo que creen los individuos de las culturas respectivas.

El estilo egipcio es puramente *arquitectónico* hasta la total extinción del alma egipcia. Es el único al que le falta, junto a la arquitectura, una ornamentación decorativa. No admite digresión hacia las artes de entretenimiento, ni tablas pintadas, ni bustos, ni música profana. En la Antigüedad, cuando se llega al jónico, el centro de gravedad de la creación artística pasa de la arquitectura a una escultura independiente. En Occidente, cuando se llega al barroco, el predominio artístico lo adquiere la música, cuyo idioma de formas invade toda la arquitectura del siglo XVIII. En la cultura árabe, el arabesco, desde Justiniano y el rey persa Cosroes Anuschirvan deshace todas las formas de la arquitectura, de la pintura, de la plástica, para convertirlas en impresiones de un estilo que hoy podríamos llamar «arte industrial». En cambio, en Egipto el predominio de la arquitectura no sufre menoscabo alguno.

Lo único que hace el arte arquitectónico es dulcificar su lenguaje. En las salas de los templos-pirámides de la IV dinastía (pirámide de Kefrén), los pilares, de agudas aristas, carecen de toda decoración. En los edificios de la V dinastía (pirámide de Sahuré) aparece ya la *columna de formas vegetales*. Sobre el suelo de alabastro translúcido, que representa el agua, crecen gigantescos haces de lotos y papiros de piedra, rodeados de paredes purpúreas. El techo está decorado con pájaros y estrellas. El camino sagrado, imagen de la vida, que va desde la puerta hasta la cámara mortuoria, es un río, es el Nilo mismo, que se identifica con el símbolo primario de la dirección. El espíritu del paisaje materno se une con el alma engendrada por él. En China, en lugar del poderoso pilono, que con su estrecha puerta parece amenazar al que se acerca, aparece «la tapia de los espíritus» (*yin-pi*) que oculta la entrada. El chino se *desliza* en la vida, y sigue luego, con paso leve, el *tao* de la senda. El valle del Nilo, comparado con las llanuras onduladas de Hoang-ho, es lo mismo que el camino del templo, entre bloques de piedra, comparado con las veredas serpenteantes de los jardines chinos. De igual manera, la existencia euclidiana de la cultura antigua se halla en una misteriosa relación con las innumerables islas y promontorios del mar Egeo, como también la pasión del alma occidental, bogando siempre en el infinito, con las amplias llanuras de Franconia, Borgoña y Sajonia.

12

El estilo egipcio es la expresión de un alma *valiente*. Su rigor y su gravedad no fueron nunca sentidos ni acentuados por los egipcios mismos. El egipcio lo osaba todo, pero sin decirlo. En cambio, en el gótico y en el barroco el motivo consciente del lenguaje de formas es siempre la superación del peso. El drama de Shakespeare habla de las luchas desesperadas que la voluntad riñe con el mundo. El hombre antiguo era débil, frente a las «potencias». Según Aristóteles, el efecto que la tragedia ática se proponía producir era la catarsis de terror y compasión, el *aliento del alma apolínea en el momento de la peripecia*. Cuando el griego tenía ante los ojos el espectáculo de un personaje, *a quien él conocía* —pues todos conocían el mito y sus héroes, y todos vivían en él—, pisoteado absurdamente por el destino, sin que fuera imaginable una resistencia a las potencias, y, sin embargo, pereciendo heroico, retador, en magnífica actitud, verificábase en su alma apolínea una maravillosa elevación. Si la vida carecía de valor, en cambio, el grandioso *ademán* con que el héroe la pierde encerraba un valor supremo. El griego no quería, no osaba *hacer*; pero sentía una fascinadora belleza en el *padecer*. La figura del paciente Ulises y, en mucho más alto grado aún, el modelo del hombre griego, Aquiles, dan testimonio de ello. La moral de los cínicos, de los estoicos, de Epicuro; el ideal helénico de la sofrosine y ataraxia; Diógenes en su tinaja rindiendo homenaje a la *θεωρία*^[59], todo

esto es pereza disfrazada, aversión a lo difícil, a las responsabilidades. ¡Cuán distinto el orgullo del alma egipcia! El hombre apolíneo, en realidad, vuelve la espalda a la vida hasta llegar al suicidio, que *solo en esta cultura* —si por otra parte prescindimos del ideal indio, próximo pariente del antiguo— adquiere el valor de una acción altamente moral que se verificaba con la solemnidad de un símbolo sagrado. La embriaguez dionisiaca no deja de ser bastante sospechosa; acaso fuera destinada a ahogar con sus gritos la voz de algo que en el alma egipcia no resonó jamás. Por eso esta cultura es la cultura de lo pequeño, de lo leve, de lo sencillo. Su técnica es, comparada con la egipcia y babilónica, una ingeniosa nada^[60]. Su ornamento es escaso de invención como ningún otro. Los distintos tipos de situaciones y actitudes que nos ofrece su plástica pueden contarse con los dedos. El estilo dórico es notablemente pobre de formas, aunque al principio de su evolución debió de serlo algo menos que después. Por eso todo en él se reduce a proporciones y masa^[61]. Y aun en esto, ¡qué habilidad para soslayar! La arquitectura griega, con su exacto equilibrio entre peso y soporte, con su característica pequeñez de proporciones, produce la impresión de que continuamente está rehuyendo los difíciles problemas arquitectónicos que en el Nilo y, más tarde, en el norte de Europa se buscaban, en cambio, con una especie de oscuro sentido del deber y que el período micénico conoció y afrontó seguramente. El egipcio amaba la dura piedra de los enormes edificios; la severidad de su conciencia le hacía buscar siempre los problemas más difíciles. El griego eludía las dificultades. La arquitectura se propuso al principio problemas pequeños, y luego no avanzó más. Si la comparamos con el conjunto de la arquitectura egipcia, mexicana, o incluso occidental, es de admirar la insignificancia de su evolución estilística. Unas pocas variantes del templo dórico bastan para agotarla, y la invención del capitel corintio, hacia 400 a. C., señala el momento de su término. Todo lo que viene después es combinación de los elementos que ya existían.

Así se constituyeron ciertos tipos de formas y de estilos que eran fijos y casi corpóreos. Podía elegirse entre ellos, pero no era lícito rebasar sus límites estrictos. Hacerlo hubiera sido, en cierto modo, reconocer un espacio infinito de posibilidades. Había tres órdenes de columnas, y para cada uno una determinada estructura del arquitrabe. La sucesión de triglifos y metopas daba lugar a un conflicto en las esquinas, conflicto que ya estudió Vitruvio. Para remediarlo se achicaron los últimos intercolumnios; pero a nadie se le ocurrió inventar nuevas formas con objeto de vencer esta dificultad. Si se quería aumentar las proporciones, se aumentaba simplemente el número de los elementos, poniéndolos unos junto a otros, o unos sobre otros, o unos detrás de otros. El Coliseo consta de tres anillos; el Didímeo de Mileto tiene tres columnatas en el frontispicio; el friso de los gigantes, de Pérgamo una serie indefinida de motivos sin transición de uno a otro. Y lo mismo sucede en los géneros de la prosa y en los tipos de la poesía lírica, de la narración y de la tragedia. Se reduce al mínimo el esfuerzo necesario para disponer la forma fundamental; y la fuerza creadora del artista se aplica casi exclusivamente a las

finezas del detalle. Es esta una pura *estática de los géneros*, que constituye la más radical oposición a la dinámica del alma fáustica, que engendra de continuo nuevos tipos y nuevas formas.

13

Ahora ya es posible abarcar con la mirada el *organismo* de los grandes estilos que se desenvuelven en la historia. El primero que percibió este aspecto fue también Goethe. Dice en su *Winckelmann*, hablando de Veleyo Patérculo: «Desde su punto de vista, no le era dado considerar *el arte como un ser vivo (ζῶον)* que por necesidad ha de tener un origen imperceptible, un lento crecimiento, un momento brillante de plenitud, una decadencia gradual, como cualquier otro ser orgánico, aunque esta evolución está representada aquí por diferentes individuos». Estas palabras contienen ya toda la morfología de la historia del arte. Los estilos no se suceden unos a otros como las olas del mar o las pulsaciones de las arterias. No tienen nada que ver con la personalidad de los artistas, su voluntad y su conciencia. Por el contrario, el estilo es el que crea el *tipo* del artista. El estilo es, como la cultura, un protofenómeno, en el sentido de Goethe, ya sea el estilo de las artes, de las religiones, de los pensamientos o el estilo de la vida misma. Así como la «naturaleza» es una experiencia íntima del hombre vigilante, su *álter ego* y reflejo en el mundo que le rodea, así también el estilo. Por eso en el conjunto histórico de una cultura no puede haber más que un estilo, *el estilo propio de esa cultura*. Ha sido un error el considerar como estilos diferentes las simples fases de un mismo estilo —el románico, el gótico, el barroco, el rococó, el Imperio— y equipararlas a unidades de muy distinto valor, como el estilo egipcio, el chino o incluso un estilo «prehistórico». El gótico y el barroco son la juventud y la vejez de un mismo plantel de formas. Aquel es el estilo occidental cuando empieza a madurar; este, cuando ya está maduro. A la historia del arte le ha faltado en este punto la distancia, la independencia y la buena voluntad para la abstracción. La historia del arte ha salido cómodamente del paso dando el nombre de «estilo» a todos los grupos de formas, sin distinción, que tienen un acento común, y ordenándolos luego en serie. No es necesario decir que el esquema Edad Antigua-Edad Media-Edad Moderna ha contribuido un poco a oscurecer el problema. En realidad, una obra maestra del puro Renacimiento, como el patio del Palacio Farnesio, está infinitamente más cerca del porche de San Patroclo, en Soest, del interior de la catedral de Magdeburgo y de las cajas de escalera de los castillos alemanes del siglo XVIII que del templo de Pesto o del Erecteón. Y la misma relación hay entre el dórico y el jónico. Por eso la columna jónica, unida a las formas arquitectónicas del dórico, produce un conjunto tan perfecto como el gótico posterior unido al barroco primitivo (San Lorenzo, de Nuremberg) o el románico posterior

unido al barroco posterior (la bellísima parte alta del lado oeste del coro de Maguncia). Por eso nuestros ojos no han aprendido todavía a distinguir perfectamente, en el estilo egipcio, los elementos del Antiguo Imperio que «corresponden» a la época juvenil, al período «dórico-gótico», y los elementos del Imperio Medio que «corresponden» a la época senil, al período «jónico-barroco». En efecto, desde la XII dinastía ambos grupos de elementos se funden, con perfecta armonía, en el lenguaje de formas de todas las grandes obras.

A la historia del arte le incumbe el problema de escribir *las biografías comparativas de los grandes estilos*. Todos los estilos, como que son organismos de la misma especie, tienen una vida de estructura similar.

Al principio aparece la expresión tímida, humilde, pura, de un alma que acaba de despertar a la vida, de un alma que todavía busca una relación fija con el mundo, pues el mundo, aunque creación del alma, es todavía para ella algo extraño. En los edificios del obispo Bernward, de Hildesheim, en las pinturas cristianas de las catacumbas, en las salas de pilastras de la IV dinastía, se nota aún cierto terror infantil. Sobre el paisaje se cierne un aura precursora de la primavera artística, un hondo vislumbre de ricas formas futuras, una poderosa tensión contenida. La tierra, dedicada todavía por completo a la agricultura, empieza a adornarse con los primeros castillos y pequeñas ciudades. Luego viene la jubilosa ascensión al gótico primitivo, al arte constantiniano, con sus basílicas de columnas y sus iglesias cupulares, al templo de la V dinastía, con su decoración de relieves. Ahora ya tienen los hombres una concepción de la realidad. Se extiende por doquier el brillo de un lenguaje de formas sagrado, perfectamente dominado; el estilo llega a la madurez de un simbolismo mayestático, que es la expresión íntegra de la dirección en la profundidad y del sino. Pero la embriaguez juvenil toca a su término. Del alma misma brota la contradicción. El Renacimiento; la hostilidad dionisiacomusical contra la plástica apolínea; el estilo de Bizancio, en 450, que busca sus modelos en Alejandría y se opone al arte alegre e indolente de Antioquía, todos estos movimientos significan un instante de sublevación, el deseo —logrado o no— de destruir todo lo que se había conseguido crear. Pero dejemos para otro lugar la difícilísima interpretación de estos aspectos.

Empieza ahora a manifestarse la edad viril en la historia del estilo. La cultura se ha convertido en el espíritu de las grandes ciudades que ya dominan el paisaje. La cultura perespiritualiza también el estilo. El simbolismo sublime palidece. La impetuosidad de las formas sobrehumanas llega a su término. Otras artes más suaves y mundanas sustituyen al gran arte de la piedra; aun en Egipto la plástica y el fresco se atreven a moverse con alguna mayor ligereza. Aparece el *artista*, que ahora «bosqueja» lo que hasta entonces había brotado del suelo mismo. Por segunda vez, la existencia, que ha logrado adquirir conciencia de sí misma y desprenderse de los elementos rurales, de los ensueños místicos, se torna problemática, y lucha por hallar la expresión de su nuevo destino. Es esta la época del barroco incipiente, en que

Miguel Ángel, lleno de salvaje descontento y luchando por vencer los obstáculos de su arte, levanta al cielo la cúpula de San Pedro. Es la época de Justiniano I, en que, desde 520, se construyen Santa Sofía y las basílicas de Rávena, con su decoración de mosaicos. Es la época de la XII dinastía egipcia, cuyo florecimiento compendiaran los griegos en el nombre de Sesostris. Es la época del año 600, en Grecia, en donde Esquilo, mucho más tarde, nos indica lo que, en esa época decisiva, una arquitectura griega hubiera podido y debido expresar.

Llega luego el luminoso otoño del estilo. Por segunda vez, el estilo revela la dicha de un alma, consciente de su última perfección. El «retorno a la naturaleza», que los pensadores y los poetas, Rousseau, Gorgias y los «correspondientes» de las demás culturas sienten y anuncian como inminente necesidad, se manifiesta, en el mundo de las formas artísticas, como un anhelo sensitivo y un vislumbre del final. Es esta una época de espiritualidad clara, de urbanidad sonriente, no sin la melancolía de una despedida. De estos últimos decenios de la cultura, tan llenos de color, dijo más tarde Talleyrand: «Qui n'a pas vécu avant 1789, ne connaît pas la douceur de vivre». (Quien no haya vivido antes de 1789, no conoce la dulzura de vivir.) Así es el arte libre, soleado, refinado de Sesostris III (hacia 1850). Así son esos breves momentos colmados de ventura, que vieron, bajo Pericles, alzarse la magnificencia abigarrada de la Acrópolis y las obras de Fidias y Zeuxis. Un milenio después volvemos a encontrar momentos semejantes en la época de los omeyas, en aquel mundo alegre y fabuloso de los monumentos moros, con sus frágiles columnas y sus arcos de herradura, que entre los fulgores de arabescos y estalactitas parecen deshacerse en el aire. Y otra vez resurgen esos instantes felices, mil años después, en la música de Haydn y de Mozart, en los grupos pastoriles de las porcelanas de Meissner, en los cuadros de Watteau y de Guardi, en las obras de los arquitectos alemanes de Dresde, de Potsdam, de Wurzburg y de Viena.

Y por último, se extingue el estilo. Al lenguaje de formas que hablan el Erecteón y el torreón de Dresde, lenguaje hasta tal punto espiritualizado y frágil, que casi llega a convertirse en la negación de sí mismo, sigue un clasicismo senil, sin brillo, tanto en las grandes ciudades de la época helenística, como en Bizancio, hacia 900, y como en el imperio napoleónico. El arte muere en un crepúsculo de formas vacuas, heredadas, reanimadas por breves instantes merced a interpretaciones arcaicas o a combinaciones eclécticas. La seriedad y la autenticidad de los artistas resulta entonces bastante problemática. En esta situación nos hallamos hoy. Nuestro arte actual es un largo juego de formas muertas en las que querríamos mantener la ilusión de un arte vivo.

Solo cuando hayamos comprendido cuán falsa y engañosa es esa «máscara de Antigüedad», bajo la cual se oculta el Oriente joven, durante la época imperial —máscara formada por un sinnúmero de actividades artísticas que estaban hacía ya tiempo interiormente muertas, pero que seguían propagándose en repeticiones arcaizantes o en caprichosas mezclas de motivos propios y ajenos—; solo cuando hayamos reconocido en el arte cristiano primitivo y en todas las formas realmente vivas de las postrimerías romanas la primera edad del estilo árabe; solo cuando hayamos encontrado en la época de Justiniano I el correlato exacto del barroco hispanoveneciano, tal como dominó en Europa bajo los grandes Habsburgo Carlos V y Felipe II; solo cuando hayamos descubierto en los palacios de Bizancio, con sus formidables cuadros de batallas y sus escenas de pomposa ostentación —cuya magnificencia pretérita celebran, en versos y discursos ampulosos, literatos cortesanos como Procopio de Cesarea—, el correlato de los palacios barrocos primitivos de Madrid, Venecia y Roma, y de los gigantescos cuadros decorativos de Rubens y Tintoretto, solo entonces adquirirá forma el fenómeno del arte árabe, que nunca hasta ahora ha sido concebido como unidad y que llena todo el siglo I de nuestra era. Mas como se halla situado en un lugar decisivo, dentro del cuadro de la historia general de arte, por eso el error, hasta ahora dominante, ha impedido el conocimiento de las conexiones orgánicas^[62].

¡Qué admirable y —para quien haya aprendido aquí a ver cosas desconocidas— qué conmovedor espectáculo el de esa alma joven que, presa en las cadenas de la civilización antigua y dominada, sobre todo, por las impresiones de la omnipotencia política romana, no se atreve a levantar la frente y se somete humildemente a viejas y extrañas formas, intentando acomodarse al idioma griego, a las ideas griegas, a los motivos artísticos de Grecia! La fervorosa adhesión a las potencias del nuevo sol naciente, que caracteriza la juventud de *toda* cultura; la humildad del hombre gótico bajo sus piadosas bóvedas, entre sus estatuas, sus pilares y sus lucientes vidrieras de colores; la alta tensión del alma egipcia en medio de su mundo de pirámides, de columnas, de relieves, de salas, todo eso se mezcla aquí con una adoración espiritual de formas ya muertas, pero que eran consideradas como eternas. Sin embargo, no fue posible acogerlas y desenvolverlas nuevamente. Sin quererlo, sin notarlo, sin el orgullo del gótico, satisfecho de sí mismo, sino más bien sintiendo y deplorando lo propio como una decadencia, desenvuélvese en la Siria de la época imperial un mundo nuevo de formas, un conjunto cerrado y completo que, bajo la máscara de costumbres arquitectónicas grecorromanas, transfunde su espíritu a la misma Roma, adonde fueron maestros *sirios* a edificar el Panteón y los foros imperiales. Esto revela mejor que cualquier otro ejemplo la fuerza primigenia de un alma joven que tiene aún que conquistar su propio mundo.

Como toda época primitiva, también esta intenta cifrar la expresión de su alma en una nueva ornamentación, y sobre todo en lo que constituye la cúspide de toda ornamentación: en una arquitectura religiosa. Pero de este riquísimo mundo de

formas no se ha estudiado, hasta hace poco, más que la parte occidental, que ha sido considerada, por lo tanto, como la cuna y asiento de la historia del estilo mágico. Y, sin embargo, tanto en arte como en religión, en ciencia y en vida social y política, solo llegaron a Occidente las irradiaciones que pudieron atravesar los límites orientales del imperio romano^[63]. Riegel^[64] y Strzygovski^[65] lo han visto bien. Mas para obtener un *cuadro* completo de la evolución del arte árabe es preciso librarse igualmente de los prejuicios filológicos y religiosos. Por desgracia, la historia del arte, aunque ya no reconoce límites religiosos, sigue inconscientemente partiendo de ellos. No existe arte antiguo decadente, ni arte cristiano primitivo, ni arte islamita, en el sentido de que la comunidad de los fieles haya formado en su seno un estilo propio. Más bien podríamos decir que el conjunto de todas esas religiones, desde Armenia hasta Arabia del sur y Axum, y desde Persia hasta Bizancio y Alejandría, manifiesta una notable unidad en la expresión artística, a pesar de las diferencias de detalle^[66]. *Todas* esas religiones, la cristiana, la judía, la persa, la maniquea, la sincretística^[67], poseían edificios para el culto y, por lo menos, un ornamento de primer orden: la escritura. Por muy diferentes que sean sus doctrinas, en los pormenores, sin embargo, una religiosidad muy semejante las anima a todas y encuentra su expresión en una experiencia íntima de la profundidad, también muy semejante, con el simbolismo del espacio que de aquí se deriva. Las basílicas de los cristianos, de los judíos helenísticos y de los sectarios de Baal, los santuarios de Mitra, los templos mazdeístas del fuego y las mezquitas, revelan todos un mismo espíritu, que podríamos llamar «el sentimiento de la cueva».

La investigación histórica debe estudiar seriamente la arquitectura de los templos de Arabia meridional y de Persia, de las sinagogas sirias y mesopotámicas, de los santuarios del Asia Menor oriental e incluso de Abisinia^[68]. Hasta hoy, esta arquitectura ha sido totalmente descuidada. El estudio de las iglesias cristianas no debe limitarse a las del Occidente pauliquiano; debe abarcar también las del Oriente nestoriano, desde el Éufrates hasta China, en donde las viejas relaciones las llamaban muy significativamente «templos pérsicos». La causa de que todos esos edificios permanezcan hoy casi enteramente desconocidos, puede muy bien consistir en el hecho de que, al penetrar primero el cristianismo y luego el Islam en aquellas comarcas, los viejos santuarios fueron afectos a las nuevas religiones, sin que la disposición y el estilo de las construcciones apareciesen en contradicción con el nuevo culto. Tratándose de templos «antiguos», estos cambios se reconocen muy bien. Pero ¿cuántas iglesias armenias no habrán sido antes templos del Fuego?

El centro artístico de esta cultura se halla, como Strzygovski ha visto bien, en el triángulo formado por las ciudades de Edesa, Nisibis y Amida. Desde aquí hacia el oeste predomina la pseudomorfosis^[69] de la «Antigüedad decadente», esto es, el cristianismo pauliquiano, vencedor en los concilios de Éfeso y Calcedonia^[70] y establecido en Roma y Bizancio, el judaísmo occidental y el culto del sincretismo. *El tipo arquitectónico de la pseudomorfosis es la basílica*, incluso para los judíos

paganos^[71]. La basílica emplea los recursos arquitectónicos de la Antigüedad; no puede sustraerse a ellos; pero le sirven para expresar lo justamente contrario. Esta es la esencia —y también la tragedia— de la seudomorfosis. Cuanto más avanza el sincretismo «antiguo» en su tendencia a separarse del *localismo* euclidiano, del culto adherido a un lugar fijo, para convertirse en una *comunidad* de fieles, que *profesa*^[72] el culto, sin necesidad de que este se verifique en un lugar determinado, tanta mayor importancia va adquiriendo el interior del templo, a expensas de la parte exterior, sin que haga falta cambiar notablemente la planta del edificio, el orden de las columnas ni el tejado. El sentimiento del espacio se transforma; pero, por de pronto, los medios expresivos siguen siendo los mismos. En la arquitectura religiosa pagana de la época imperial se verifica una evolución bien perceptible, aunque hoy todavía desatendida, que partiendo de la época de Augusto, esto es, del templo como bloque, cuya *cela* tiene el sentido arquitectónico de la *nada*, llega a un tipo de templo en el cual *solo* el interior posee significación. Finalmente, el aspecto exterior del períptero dórico se traslada a los cuatro muros interiores. La columnata, delante del muro, sin ventanas, anula el espacio que queda detrás; pero lo anula allá para el espectador que está fuera, y acá para los fieles que están dentro. Ante esto resulta de escasa importancia el hecho de que el espacio esté cubierto en su totalidad, como sucede en la basílica propiamente dicha, o solo en la parte del sanctasanctórum, como sucede en el templo del Sol, de Baalbek, con su grandioso patio delantero^[73], que más tarde habrá de constituir un elemento esencial de la mezquita y que quizá tenga su origen en la Arabia meridional^[74]. La nave central de la basílica tiene el sentido del patio primitivo con sus pórticos, como lo demuestran, no solo la evolución peculiar del tipo basilical en la estepa de la Siria oriental, sobre todo en Haurán, sino también la distribución del edificio en vestíbulo, nave y altar, siendo así que el altar, que es el templo propiamente dicho, está más alto, y unido al piso por unos escalones, y que las naves laterales, que representan los primitivos pórticos del patio, terminan en un muro, y *únicamente la nave central* remata en el ábside. En San Pablo, de Roma, se ve claramente este sentido primitivo de la estructura basilical, y, sin embargo, la seudomorfosis —la inversión del templo «antiguo»— es la que ha determinado la elección de los recursos expresivos: columna y arquitrabe. La reconstrucción cristiana del templo de Afrodisia, en Caria, es verdaderamente simbólica en este sentido; en efecto, se suprimió la cela dentro de la columnata, pero, en cambio, por fuera se levantó un nuevo muro^[75].

Pero en las comarcas no sometidas al influjo de la seudomorfosis el sentimiento de la cueva pudo desenvolver libremente su propio lenguaje de formas. Aquí se acentúa, pues, la *cubierta* del edificio, mientras que en la región occidental la protesta contra el sentimiento «antiguo» se limita a subrayar el valor del «interior». ¿Cuándo y dónde tuvo lugar la invención *técnica* de las diferentes posibilidades: bóveda, cúpula, plintos redondos, bóvedas por arista? Ya hemos dicho que esto no tiene importancia. Lo decisivo es que, hacia la época del nacimiento de Jesucristo, al tomar

vuelo el nuevo sentimiento cósmico, debe de haber comenzado el nuevo simbolismo del espacio a emplear esas formas y a desarrollarlas en *el sentido de la expresión*. Quizá puede demostrarse que los templos del Fuego y las sinagogas de Mesopotamia fueron cupulares, y acaso también los templos de Atar, en Arabia meridional^[76]. Seguramente lo fue el templo pagano de Marnión, en Gaza. Mucho antes de que, en el reinado de Constantino, el cristianismo pauliniano se hubiese apoderado de esas formas, hubo ya arquitectos de origen oriental que las propagaron por todas las regiones del imperio, en donde producían un encanto singular para el gusto de las grandes ciudades. Apolodoro de Damasco, en tiempos de Trajano, las empleó en el abovedado del templo de Venus y Roma. Sirios fueron los arquitectos que edificaron las cúpulas de las termas de Caracalla y la Minerva médica, construida en el reinado de Galieno. Pero la obra maestra, *la más antigua mezquita del mundo*, es la reconstrucción del panteón por Adriano, quien seguramente, siguiendo su gusto personal, quiso imitar los santuarios que había visto en Oriente^[77].

La cúpula central, en la cual el sentimiento cósmico del alma mágica alcanza su más pura expresión, se desarrolló más allá de las fronteras romanas. Fue la única forma que, desde Armenia hasta China, propagaron los nestorianos, y con estos los maniqueos y los mazdeístas. Pero con la caída de la seudomorfosis y la desaparición de los últimos cultos sincretísticos, la cúpula penetró también en la basílica occidental. En el mediodía francés, en donde aún había sectas maniqueas en la época de las Cruzadas, la forma oriental vivió una vida próspera. Bajo Justiniano se llevó a cabo en Bizancio y Rávena la fusión de ambas en el tipo de la basílica cupular. La basílica pura quedó confinada en el Occidente germánico, donde más tarde la energía del impulso fáustico la transformó en catedral. La basílica cupular se extendió desde Bizancio y Armenia hasta Rusia, en donde lentamente fue de nuevo concebida en el sentido de la exterioridad, concentrándose su simbolismo en la figura del tejado. Pero en el mundo árabe fue el Islam, heredero del cristianismo monofisita y nestoriano, sucesor de los judíos y de los persas, el que llevó a su término la evolución del tipo. Cuando el Islam convirtió Santa Sofía en mezquita, no hizo otra cosa que recobrar una vieja propiedad. La cúpula islámica llegó hasta Chantung y la India, siguiendo el mismo camino que antes siguiera la mazdeísta y la nestoriana. En el Occidente lejano, en España y en Sicilia se construyeron mezquitas, más semejantes, según parece, al estilo arameo oriental y pérsico que al arameo occidental y sirio. Y mientras Venecia buscaba su inspiración en Bizancio y Rávena (San Marcos), Florencia y las ciudades italianas de la costa occidental comenzaron, desde la época floreciente de la dominación normanda de los Staufén en Palermo, a admirar y a imitar esos edificios moros. De aquí proceden bastantes motivos que el Renacimiento creyó «antiguos», como, por ejemplo, el patio con pórticos y la unión del arco con la columna.

Lo mismo que tenemos dicho de la arquitectura puede decirse, y aun en más alto grado, del decorado. El decorado, en el mundo árabe, superó muy pronto y absorbió

por completo toda la plástica. El arte del arabesco ejerció luego un encanto seductor sobre la voluntad artística del Occidente joven.

El arte de la seudomorfosis, que es el arte cristiano naciente, o antiguo decadente, presenta en la ornamentación y en las figuras la misma mezcla de elementos extraños heredados y de elementos propios recién nacidos que el arte carolingio prerrománico, sobre todo en el mediodía de Francia y en el norte de Italia. En el arte seudomórfico se mezcla lo helenístico con elementos mágicos primitivos; en el arte carolingio se mezcla lo bizantino y moro con elementos fáusticos. El investigador ha de ir estudiando el sentimiento de la forma línea por línea y ornamento por ornamento, para distinguir las dos capas. En cada arquitrabe, en cada friso, en cada capitel, se descubre una secreta lucha entre los motivos viejos, intencionados, y los nuevos, involuntarios, pero vencedores. En todas partes nos desconcierta esa intersección de dos sentimientos de la forma, el helenístico decadente y el arábigo naciente: en los bustos romanos, en los cuales muchas veces solo el modo de tratar la cabellera pertenece a la nueva manera de expresarse; en las hojas de acanto, a veces de uno y el mismo friso, en donde la labor del cincel y la del taladro aparecen juntas; en los sarcófagos del siglo II, en donde una emoción infantil, a la manera de Giotto y Pisano, se entrecruza con cierto naturalismo, típico de las grandes urbes, característico de las postrimerías, que hace pensar en David, por ejemplo, o en Carstens; en los edificios, como la basílica de Majencio y algunas partes de las termas y de los foros imperiales, que revelan todavía un sentido muy típicamente «antiguo».

A pesar de todo, el alma árabe no pudo dar todas sus flores y todos sus frutos. Fue como un árbol joven al que un viejo tronco derribado en el bosque le impide crecer y robustecerse. No encontramos aquí una de esas épocas luminosas, que son como tales *vividas y sentidas*, una época semejante a la de las Cruzadas, cuando los tejados de madera que cubrían las iglesias se convirtieron en bóvedas por arista, realizando en su profundidad interior la idea del espacio infinito. La creación política de Diocleciano —primer califa— perdió gran parte de su belleza por el hecho de que, hallándose el imperio sobre el suelo «antiguo», no tuvo más remedio que reconocer como dada la masa toda de las costumbres administrativas romanas, lo cual redujo la obra a una simple reforma de los viejos sistemas. Y, sin embargo, en Diocleciano se manifiesta claramente la idea del Estado árabe. La fundación de Diocleciano y la del imperio sasánida, que es algo anterior y, en todos los sentidos, el modelo de aquella, nos permiten vislumbrar el ideal que hubiera debido desenvolverse entonces. Y lo mismo en todo. Hasta hoy se han admirado como últimas creaciones de la Antigüedad una porción de cosas que, en efecto, se consideraban ellas a sí mismas como productos del alma antigua: el pensamiento de Plotino y Marco Aurelio, los cultos de Isis, de Mitra, del Sol, la matemática de Diofanto y todo el arte que irradiaba en las fronteras orientales del imperio romano y del cual Antioquía y Alejandría eran solo los *puntos de apoyo*.

Únicamente así se explica la inaudita vehemencia con que la cultura árabe,

manumitida al fin por el Islam, incluso en lo artístico, se lanzó sobre las comarcas todas que ya interiormente le pertenecían desde hacía varios siglos. Fue el gesto de un alma que siente que no tiene tiempo que perder; de un alma que advierte angustiada los primeros síntomas de la vejez antes de haber tenido juventud. No hay nada comparable con esta liberación de la humanidad mágica: en 634 conquista Siria — dijérase más bien que la *redime*—; en 635 conquista Damasco; en 637, Ctesifon; en 641 llega a Egipto y a la India; en 647, a Cartago; en 676, a Samarcanda; en 710, a España, y en 732 los árabes están sobre París. En la premura de esos pocos años se condensa toda la masa de pasiones comprimidas, de esperanzas aplazadas, de hazañas diferidas con que otras culturas, en lenta ascensión, hubieran llenado varios siglos de historia. Los cruzados ante Jerusalén, los Hohenstaufen en Sicilia, la Hansa en el mar Báltico, los caballeros de la Orden en el este eslavo, los españoles en América, los portugueses en la India oriental, el imperio de Carlos V, en el que no se ponía el sol, los comienzos de la potencia colonial inglesa, bajo Cromwell, todo esto se resume y compendia en un disparo *único*, que lanza a los árabes hasta España, Francia, India y Turquestán.

Es cierto: todas las culturas, con excepción de la egipcia, de la mexicana y de la china, han crecido bajo la tutela de las impresiones que recibieron de otras culturas más viejas; en todos estos mundos de formas se descubren siempre rasgos que pertenecen a otras culturas. El alma fáustica del gótico, inclinada por el origen árabe del cristianismo a venerar el arte mágico, utilizó el rico tesoro del arte árabe posterior. Hay un gótico netamente meridional, y hasta me atrevería a decir un *gótico árabe*, cuyos arabescos cubren las fachadas de las catedrales borgoñonas y provenzales y envuelven en magia de piedra toda la expresión exterior de la catedral de Estrasburgo. Ese gótico árabe aparece por doquiera en las estatuas y las portadas, los tejidos, las tallas y las labores de metal, en las figuras mismas, tan retorcidas, del pensamiento escolástico, y en uno de los más altos símbolos occidentales, la leyenda del santo Grial^[78], sosteniendo una callada lucha con el primitivo sentimiento nórdico de un *gótico viquingo*, que domina en el interior de la catedral de Magdeburgo, en la torre de la de Friburgo y en la mística del maestro Eckhart. El arco gótico amenaza más de una vez con extender su línea y transformarse en el arco de herradura, característico de las construcciones morisconormandas.

El arte apolíneo de la época dórica primitiva, cuyos primeros ensayos han desaparecido casi por completo, adoptó, sin duda alguna, numerosos motivos egipcios para elevarse con ellos y por ellos a un simbolismo *propio*. Solo el alma mágica de la seudomorfosis no se atrevió a apropiarse los medios de la Antigüedad *sin entregarse a ellos*. Esto es lo que da a la fisonomía del estilo árabe esa infinita riqueza de matices significativos.

Así, la idea del macrocosmo, que en el tema del estilo se nos presenta más simplificada y accesible, engendra una multitud de problemas cuya solución queda reservada para el futuro. Son innegablemente hartos pobres los ensayos hechos hasta hoy para concebir el mundo de las formas artísticas en un sentido fisiognómico y simbólico, como vías por donde penetrar en el alma de culturas enteras. No se conoce apenas la psicología de las formas metafísicas que sirven de base a todas las grandes arquitecturas. No tenemos idea de las conclusiones que pueden obtenerse estudiando los cambios de significación que sufren las formas de la *extensión pura* al pasar de una cultura a otra. Nadie ha escrito todavía la *historia de la columna*. No hay idea de lo profundo que es el simbolismo de los *medios*, de los *instrumentos* artísticos.

Consideremos los mosaicos. En la época griega se componían de pedacitos de mármol opaco, verdaderos cuerpos euclidianos, y servían de adorno para el suelo, como vemos en la famosa batalla de Alejandro, conservada en Nápoles. Pero al despertar el alma árabe empezaron a hacerse de cristalitos sobre fondo de esmalte dorado, y se colocaron cubriendo las paredes y los techos de las basílicas. Esta pintura de mosaico, arte arábigo primitivo, procedente de Siria, «corresponde» exactamente, por su estadio, a las vidrieras de las catedrales góticas. He aquí dos artes primitivos, ambos al servicio de la arquitectura religiosa: el uno amplifica el espacio interior de la iglesia y, por efecto de la luz que deja entrar a raudales, lo transforma en espacio cósmico; el otro cambia el interior de la basílica en una esfera mágica cuyos dorados reflejos nos arrebatan a la realidad terrenal y nos transportan a las visiones de Plotino, de Orígenes, de los maniqueos, de los gnósticos, de los padres de la Iglesia y de los poemas apocalípticos.

El suntuoso motivo que consiste *en reunir el arco redondo con la columna* es igualmente una creación siria o quizá árabe del siglo III, siglo «correspondiente» al alto gótico^[79]. La significación revolucionaria de este motivo *específicamente mágico* —aunque considerado por todos como antiguo, y hasta por la mayoría como representante típico de la Antigüedad— no ha sido hasta ahora conocida ni remotamente. El egipcio había usado dos columnas de formas vegetales sin darles una profunda relación con el techo; más bien eran para él plantas que crecen que fuerzas que sostienen. Para el antiguo la columna monolítica representaba el símbolo más fuerte de la existencia euclidiana, toda cuerpo, toda unidad y quietud; por eso hubo de unirla al arquitrabe en exacto equilibrio de vertical y horizontal, de fuerza y peso. Pero aquí, en este motivo que el Renacimiento *prefirió* por considerarlo característico de la Antigüedad —¡trágico error!—, aunque la Antigüedad ni lo tuvo ni *podía tenerlo*, aquí el arco luminoso emerge de columnas delgadas, negando

el principio material del peso y de la inercia. La idea que se halla aquí realizada, la idea de la liberación de todo peso terrestre, unida a la oclusión de un espacio interior, está íntimamente emparentada con la cúpula, que flota libremente sobre el suelo, pero que rodea y cubre la cueva, motivo mágico de enorme fuerza expresiva, que halló su perfección natural en el «rococó» de las mezquitas y castillos moros, con sus columnas de sobrenatural finura, que surgen muchas veces sin base, del suelo mismo, y parecen imbuidas de una misteriosa fuerza que las hace capaces de soportar ese mundo de innumerables arcos labrados, de ornamentos refulgentes, de estalactitas y bóvedas saturadas de color. Para hacer resaltar mejor toda la importancia de esta forma fundamental de la arquitectura árabe, podemos decir que el *leitmotiv* de la arquitectura apolínea es la unión de la columna con el arquitrabe; el de la arquitectura mágica, la unión de la columna con el arco, y el de la arquitectura fáustica, la unión del pilar con la ojiva.

Tomemos otro ejemplo: la historia del acanto como motivo artístico^[80]. En la forma en que aparece, por ejemplo, en el monumento a Lisícrates, es el acanto uno de los motivos más característicos de la ornamentación antigua. Tiene cuerpo. Es una cosa particular, aislada. Puede abarcarse su estructura toda de *un solo* golpe de vista. Pero ya en el arte de los foros imperiales —el de Nerva, el de Trajano—, en el templo de Marte Ultor, aparece más pesado y más rico. Su distribución orgánica es tan complicada, que, por lo general, requiere un detenido examen. Ahora se manifiesta la tendencia a *llenar* las superficies. En el arte bizantino —de cuyos «rasgos sarracenos latentes» habla ya Riegel, aunque sin ver la conexión que aquí se descubre— el acanto se descompone en una hojarasca infinita que, como sucede en Santa Sofía, recubre por modo enteramente inorgánico grandes superficies. Al motivo antiguo vienen a sumarse otros arameos primitivos, como el pámpano y la palma, que ya desempeñaban un papel importante en la ornamentación judaica. A estos se añaden luego otros, como los trenzados que se ven en los pisos de mosaico y en los bordes de los sarcófagos de la época romana posterior, y otros varios motivos geométricos. Por último, en el mundo persa y en las costas de Asia Menor va aumentando la movilidad y creciendo la confusión del conjunto, hasta dar nacimiento al *arabesco* que, siendo eminentemente antiplástico y enemigo por igual del cuadro y del cuerpo sólido, representa el motivo propiamente mágico. El arabesco es incorpóreo y descorporaliza el objeto que cubre con su infinita riqueza. Obra maestra de este tipo, trozo de arquitectura por completo subordinado a la ornamentación, es la fachada del castillo de M'schatta —hoy en Berlín— edificado en el desierto por los gasánidas. El arte industrial de estilo bizantino islamita, que se extendió por todo el Occidente y dominó por completo el imperio carolingio, arte que hasta ahora se ha llamado lombardo, franco, celta o nórdico primitivo, era en su mayor parte obra de artistas orientales o consistía en modelos —tejidos, metales, armas— importados de Oriente^[81]. Rávena, Luca, Venecia, Granada, fueron los focos de esa forma estética que entonces representaba la más alta civilización y que predominaba en Italia, hacia

el año 1000, cuando ya en el norte estaban descubiertas y afianzadas las formas de una cultura nueva.

Por último, consideremos cómo ha variado la concepción del cuerpo humano. Con la victoria del sentimiento árabe sufre también ella una completa transformación. Casi en todas las cabezas romanas de la Colección Vaticana, que fueron hechas entre los años 100 y 250, se percibe la oposición entre el sentimiento apolíneo y el sentimiento mágico, entre la tendencia a fundar la expresión en la distribución de los músculos y la tendencia a fundarla en la «mirada». Se trabaja —en la misma Roma, desde Adriano— mucho con el taladro, instrumento que contradice por completo el sentimiento euclidiano en lo que se refiere a la piedra. La labor del cincel, acentuando las superficies límites, afirma lo corpóreo, lo material del mármol. El taladro, en cambio, lo niega, rompiendo las superficies y produciendo efectos de claroscuro. Como consecuencia de esto, el sentido del desnudo se extingue, no solo en los artistas cristianos, sino también en los «paganos». Basta considerar las estatuas de Antínoo, tan vacuas y pobres, a pesar de que hay en ellas la firme voluntad de ser antiguas. Solo la cabeza es notable, desde el punto de vista fisiognómico, cosa que nunca sucede en la plástica ateniense. Los paños adquieren un sentido nuevo, que domina en absoluto la apariencia de la estatua. Buen ejemplo son las estatuas consulares del Museo Capitolino^[82]. Las pupilas taladradas, mirando a la lejanía, han arrebatado la expresión al cuerpo, para trasladarla a aquel principio mágico «neumático» que el neoplatonismo y los acuerdos de los concilios cristianos, como también la religión de Mitra y el mazdeísmo, ponen en el hombre. Hacia el año 300, el pagano Jámblico, que bien podría calificarse de «padre de la Iglesia pagana», escribió su libro sobre las estatuas de los dioses^[83], sosteniendo que en las estatuas está substancialmente presente lo divino, que actúa sobre el espectador. Contra esta idea de las imágenes, idea que pertenece netamente a la seudomorfosis, se alzaron desde el oriente y el sur hasta el occidente los iconoclastas, cuyas tesis suponen una concepción de la creación artística, que apenas es accesible a nuestra inteligencia.

CAPÍTULO IV

MÚSICA Y PLÁSTICA

I

LAS ARTES PLÁSTICAS

1

El sentimiento cósmico de la humanidad superior ha hallado su expresión simbólica más clara —prescindiendo de los círculos de representaciones matematiconaturalistas y del simbolismo de sus conceptos fundamentales— en las artes plásticas. Las artes plásticas son innumerables, y *entre ellas debe incluirse la música*. En efecto, si en vez de considerar la música independientemente de las artes pictoricoplásticas, se hubiesen incorporado sus modalidades, tan varias, a las investigaciones sobre la evolución de la historia del arte, se habría adelantado mucho en la inteligencia del fin que persigue esa evolución. No llegaremos nunca a concebir el impulso creador que actúa en las artes *no verbales*^[1], si a la diferencia entre los recursos ópticos y los recursos acústicos le damos más valor que el de una circunstancia meramente externa. No es eso lo que distingue a unas artes de otras. ¡Arte de la vista y arte del oído! Decir esto no es decir nada. Solo el siglo XIX ha podido exagerar de ese modo el posible valor de las condiciones *fisiológicas*, incluso las de la expresión, de la recepción, de la transmisión. Ni los cuadros «cantantes» de Claudio Lorena o de Watteau están hechos propiamente para los ojos del cuerpo, ni la música de amplias espaciosidades, desde Bach, está hecha para los oídos del cuerpo. La relación antigua entre la obra de arte y el órgano del sentido, relación en que siempre se piensa, aunque inexactamente, cuando se habla de este tema, es muy distinta, mucho más sencilla y material que la nuestra. Nosotros «leemos» *Otelo* y *Fausto*; nosotros «estudiamos» las partituras. Esto quiere decir que nosotros sustituimos un órgano del sentido por otro, para que el espíritu de esas obras actúe sobre el nuestro en toda su pureza. Continuamente apelamos de los sentidos externos a los «internos», a la imaginación, facultad netamente fáustica, que no tiene el menor carácter «antiguo». Solo así puede comprenderse esa infinita sucesión de escenas que hay en Shakespeare y que es tan contraria a la antigua unidad de lugar; y en el caso extremo, que es justamente el *Fausto* de Goethe, resulta imposible una verdadera representación, una representación que agote íntegramente el contenido de la obra. Pero lo mismo sucede en la música. Ya se trate del recitado *a capella* de estilo palestriniano o, en mayor grado todavía, de las *Pasiones* de Enrique Schütz, de las fugas de Bach, de los últimos cuartetos de Beethoven y del *Tristán*, lo que realmente vivimos tras la impresión sensible es un mundo de otras impresiones harto diferentes,

un mundo que se nos aparece todo riquezas y profundidades, un mundo del que solo por medio de imágenes traslaticias podemos hablar y comunicar alguna cosa; pues la armonía evoca en nosotros rutilantes colores, pardos sombríos y dorados matices, ocasos, altas cumbres de lejanas sierras, tormentas, paisajes primaverales, ciudades sumergidas, rostros extraños. No es un azar el que Beethoven haya compuesto sus últimas obras estando sordo. Esta sordera cortó, por decirlo así, el último ligamen sensible. Para esta música, la vista y el oído son *por igual* puentes que conducen al alma; y nada más. Y este modo visionario de gozar el arte le es totalmente extraño al hombre griego. El griego *palpa* el mármol con la mirada; el sonido pastoso del aulo le produce una impresión de contacto *corpóreo*. Los ojos y los oídos son para él receptores de la impresión rotunda, *compleja*. En cambio, para nosotros, desde la época del gótico, ya no tienen los sentidos esa función.

En realidad, los sonidos son algo extenso, limitado, numerable, como las líneas y los colores; y el mismo carácter tienen también la armonía, la melodía, la rima, el ritmo, como la perspectiva, la proporción, la sombra y el contorno. La diferencia entre dos géneros de pintura puede ser infinitamente mayor que la diferencia entre la pintura y la música de una misma época. Comparados con una estatua de Mirón, pertenecen a uno y el mismo arte un paisaje de Poussin y la cantata pastoral para música de cámara, de esta misma época; Rembrandt y las composiciones para órgano de Buxtehude, Pachelbel y Bach; Guardi y las óperas de Mozart. El lenguaje de formas *interiores* que nos hablan todas estas obras es de tal manera idéntico, que ante esta identidad se desvanece la diferencia entre los medios ópticos y los medios acústicos.

La estética ha concedido siempre un valor supremo a las diferencias conceptuales, intemporales, que existen entre las distintas ramas del arte. Ello obedece, simplemente, a que no ha sabido penetrar en lo profundo del problema. Las artes son unidades vitales, y lo vital no admite división. El primer cuidado de los pedantes eruditos ha sido siempre, empero, el de trazar separaciones en el territorio infinito del arte, atendiendo a los recursos y a las técnicas más exteriores. Así, se ha dividido el arte en artes particulares que se suponen eternas, ¡con principios formales inmutables! Así se ha distinguido la «música» de la «pintura», la «música» del «drama», la «pintura» de la «plástica», pasando luego a definir lo que sea *la* pintura, *la* plástica, *la* tragedia. Pero el lenguaje de las formas técnicas no es casi más que la *máscara* de la obra propiamente dicha. El estilo no es, como pensaba Semper — espíritu superficial, legítimo contemporáneo de Darwin y del materialismo —, el producto del material, de la técnica y del fin. Por el contrario, el estilo es algo que la inteligencia artística no puede captar; es una revelación metafísica, es una misteriosa constricción, un sino. Y no tiene nada que ver con los límites materiales de las artes particulares.

Atribuir una importancia fundamental a la división de las artes según las condiciones de la impresión sensible es, pues, malograr desde luego el problema de la

forma. ¿Es lícito considerar la plástica en general como una especie artística para deducir luego sus leyes universales? Pero, ¿qué es la «plástica»? ¡La pintura!... no existe. El que no sienta que los dibujos de Rafael y los dibujos de Tiziano, compuestos aquellos de contornos y estos de manchas de luz y de sombra, pertenecen a dos artes diferentes; que el arte de Giotto o de Mantegna y el arte de Vermeer o de Van Goyen no tienen apenas relación, pues los unos crean con la pincelada una especie de relieve y los otros evocan una a modo de música en la superficie cromática, mientras que, por otra parte, un fresco de Polignoto y un mosaico de Rávena no pueden, ni siquiera por su técnica, incluirse en la especie pintura; el que no sienta esto, no comprenderá nunca los problemas más profundos del arte. ¿Qué tiene que ver un aguafuerte con el arte de Fra Angélico? ¿Qué una figura de los vasos protocorintios con una vidriera gótica? ¿Qué un relieve egipcio con un relieve del Partenón?

Si las artes tienen límites —límites de su *alma* convertida en forma—, habrán de ser *históricos*, pero no técnicos o fisiológicos^[2]. Un arte es un organismo, no un sistema. No hay un género artístico que atraviese los siglos y las culturas. Aun en aquellos casos en que, como en el Renacimiento, ciertas supuestas tradiciones técnicas confunden al pronto la visión, pareciendo demostrar que las leyes del arte antiguo conservan una eterna validez, existe, en el fondo, una completa diferenciación. En el arte grecorromano no hay *nada* que tenga la menor afinidad con el lenguaje de las formas que nos hablan una estatua de Donatello, un cuadro de Signorelli, una fachada de Miguel Ángel. Quien tiene afinidad *íntima* con el Quattrocento es exclusivamente el gótico de la misma época. Sin duda los retratos egipcios han «influido» sobre el tipo arcaico del Apolo griego, y las pinturas sepulcrales etruscas sobre las representaciones toscanas primitivas. Pero esto no tiene mayor significación. Es como cuando Bach escribe una fuga sobre un tema ajeno, para mostrar lo que puede expresarse con él. Todo arte singular, el paisaje chino como la plástica egipcia y el contrapunto gótico, vive *una sola vez*, y nunca se repite con su alma y su simbolismo típicos.

2

El concepto de la forma adquiere aquí un sentido de enorme amplitud. No solo el instrumento técnico, no solo el lenguaje de las formas, sino también *la elección del género artístico* es un medio de expresión. En la vida de los artistas hay creaciones de obras maestras que hacen época, por ejemplo en Rembrandt, la *Ronda de noche*; en Wagner, *Los maestros cantores*. De igual modo, en el ciclo vital de una cultura hay creaciones de *géneros* artísticos que, concebidos como un todo, hacen época también. Cada uno de estos géneros constituyen un organismo en sí, que no tiene ni

predecesores ni sucesores, si prescindimos de los aspectos puramente externos. Toda teoría, toda técnica y convención, forma parte de su carácter propio, sin nada de perdurable, sin valor alguno universal. Así, pues, podemos investigar cuándo una de estas artes comienza a vivir y cuándo se extingue o si se convierte en otra; podemos indagar por qué tal o cual arte falta o predomina en tal o cual cultura. Y todos estos problemas son problemas de la forma, en el más alto sentido; no de otro modo que esos otros problemas de por qué tal o cual pintor o músico renuncia — inconscientemente— a emplear determinados matices o armonías y prefiere usar de otros, hasta el punto de podersele identificar por ello.

La teoría del arte no ha reconocido todavía la importancia de este grupo de problemas. Y, sin embargo, este aspecto de una fisiognómica de las artes es el que nos da la clave para llegar a comprenderlas. Hasta ahora, sin examinar la grave cuestión que aquí planteamos, se ha creído que todas las artes —partiendo de la ya citada «división»— eran posibles siempre y en todas partes; y cuando se advertía la falta de alguna de ellas, achacábase a la ausencia fortuita de personalidades creadoras, o de circunstancias favorables, o de mecenas capaces de promover «el progreso del arte». Pero esto es justamente lo que yo llamo trasladar el principio de causalidad desde el mundo de lo producido al mundo del producirse. No teniendo ojos capaces de penetrar en la muy diferente lógica y necesidad de la vida, del *sino*, con sus posibilidades expresivas, que ni pueden evitarse ni *pueden repetirse nunca*, hubieron de acudir los historiógrafos a las causas palpables, situadas en el primer plano para construir una secuencia superficial de acontecimientos historicoartísticos.

Ya al principio de este libro nos hemos referido a esa torpe imagen de una progresiva evolución de «la humanidad», en línea recta, pasando por la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna, imagen que nos ha impedido llegar a una visión verdadera de la historia y de la estructura de las culturas superiores. La historia del arte nos ofrece ahora un ejemplo especialmente claro de esa errónea concepción. Después de haber admitido como evidente la existencia de ciertos géneros artísticos constantes y bien definidos, se ha bosquejado la historia de todos ellos, siguiendo el esquema también evidente de Antigüedad, Edad Media y Edad Moderna. Claro está que en esa historia no podían encontrar acomodo ni el arte de la India y del Asia oriental, ni el arte de Axum y de Saba, ni el arte de los sasánidas y de Rusia, las cuales, por lo tanto, fueron tratadas como un apéndice o en absoluto olvidadas, sin que nadie, ante tamaña consecuencia, comprendiese lo absurdo del método. A toda costa había que llenar el esquema con hechos; y, sin reparo alguno, se persiguió una serie absurda de alzas y bajas. Las épocas de inmovilidad fueron calificadas de «pausas naturales». Se dijo «épocas de decadencia» para designar los momentos en que, en realidad, fallecía un arte grande. Se llamaron «épocas de resurrección» a aquellas en que, claramente, para la mirada imparcial, nacía un arte *nuevo* en otro paisaje, como expresión de otra humanidad. Todavía se enseña hoy que el Renacimiento fue una resurrección del arte antiguo. Y de todo ello se saca, por

último, la consecuencia de que es posible y legítimo dar nuevos impulsos a ciertas artes que se encuentran moribundas o ya muertas —el momento presente es un verdadero campo de batalla—, empleando para lograrlo conscientes renovaciones, programas o «resurrecciones» violentas.

El carácter orgánico de esas grandes artes se manifiesta muy a las claras en el problema que su brusca muerte nos plantea. En efecto, las artes mayores suelen acabar de una manera súbita: el drama ático, con Eurípides; la plástica florentina, con Miguel Ángel; la música instrumental, con Liszt, Wagner y Bruckner. ¿Por qué? Estos finales repentinos producen la impresión de un verdadero símbolo. Si bien se mira, se verá que nunca se ha intentado de veras «resucitar» *una sola* de las artes importantes.

Nada del estilo de las pirámides ha pasado al dórico. No hay *nada* que una el templo antiguo a las basílicas orientales, pues aunque las basílicas emplearon la columna antigua como elemento arquitectónico —que es lo más importante para la mirada superficial—, este hecho no tiene mayor importancia que el empleo por Goethe de la mitología antigua en su noche clásica de la Walpurgis. Creer que en el siglo xv resucitó en Occidente un arte antiguo, es una fantasía bien extraña. La Antigüedad, en su período posterior, hubo de renunciar a una música de gran estilo, cuyas posibilidades se habían dado en la edad primera del dórico, como lo demuestra la significación que tuvo la vieja Esparta —en ella actuaron Terpandro, Taletas, Alcman, cuando el arte de la estatua empezaba a brotar en otras tierras— para toda la música que se produjo después. De igual modo el arabesco anuló todos los ensayos que la cultura mágica hiciera al principio en el retrato de frente, en el huecorrelieve y en el mosaico. Asimismo, la pintura al óleo de los venecianos y la música instrumental del barroco hizo desaparecer toda la plástica que había nacido a la sombra de las catedrales góticas de Chartres, Reims, Bamberg, Naumburgo y, finalmente, en la Nuremberg de Pedro Vischer y en la Florencia de Verrocchio.

3

Entre el templo de Poseidón, en Pesto, y la catedral de Ulm, obras maduras del dórico y del gótico, hay la misma diferencia que entre la geometría euclidiana de las superficies limitantes y la geometría analítica de las posiciones ocupadas por los puntos en el espacio relativamente a los ejes. La arquitectura antigua comienza por fuera. La arquitectura occidental, por dentro. También la arquitectura árabe comienza por dentro; pero dentro se queda. Solo el alma fáustica necesitó para expresarse un estilo que, a través de los muros, pugnase por irrumpir en el espacio cósmico sin límites, convirtiendo el interior y el exterior en imágenes correspondientes de uno y el mismo sentimiento cósmico. La basílica y la iglesia cupular pueden muy bien

ostentar por fuera un *decorado*; pero esa su parte exterior no constituye su *arquitectura*. Lo que se ve al acercarse a ellas produce el efecto de una protección, de algo que oculta un misterio. El lenguaje de las formas, en la penumbra de la cueva, se dirige solo a la comunidad de los fieles, y en esto consiste precisamente la afinidad entre los más altos ejemplos de este estilo y las mitreas y catacumbas más humildes. Tal fue la primera expresión fuerte de un alma nueva. Pero tan pronto como el espíritu germánico se hubo adueñado de ese tipo basilical, todos los elementos constructivos comenzaron a cambiar maravillosamente de posición y de sentido. En el norte fáustico, la figura externa de los edificios, desde la catedral hasta la sencilla vivienda, se amolda siempre al sentido con que ha sido hecha la distribución del *espacio interior*. La mezquita nada nos dice de su espacio interior; y en el templo antiguo no lo hay. En cambio, el edificio fáustico tiene un *rostro*, no solo una fachada—mientras que el frontispicio de un perímetro es simplemente un lado del cuerpo arquitectónico, y la cúpula central, por su idea misma, carece de frente y fachada—; y a ese rostro, a esa cabeza, va unido un tronco estructurado que se tiende sobre la amplia llanura, como en la catedral de Spira, o se encumbra hacia el cielo, como en la de Reims, con las innumerables flechas de su proyecto primitivo. *El motivo de la fachada*, que mira hacia el espectador y le explica el sentido interno de la casa, predomina, no solamente en nuestros grandes edificios, sino también en esa imagen, moteada de ventanas, que ofrecen nuestras calles, nuestras plazas y nuestras ciudades^[3].

La gran arquitectura primitiva es la madre de todas las artes subsiguientes. Ella determina su selección y su espíritu. Por eso la historia de la plástica «antigua» es un esfuerzo incesante por elevar a la perfección un ideal único: la conquista del cuerpo humano aislado como compendio y cifra del presente puro, corpóreo. La escultura antigua erige un templo al cuerpo desnudo; como la música fáustica, desde el contrapunto primitivo hasta la frase instrumental del siglo XVIII, levanta una catedral de voces. Nadie ha comprendido el *pathos* de esa tendencia que el alma apolínea desarrolla durante varios siglos, porque nadie ha sentido nunca que el fin a que tendían el relieve arcaico, la pintura de los vasos corintios y el fresco ático no era otro que el cuerpo *puramente material*, el cuerpo *sin alma*, pues el templo del cuerpo humano tampoco tiene «interior». Policeto y Fidias consiguieron, al fin, dominarlo enteramente. Con extraña ceguera, se ha considerado este género de plástica como universalmente válido, como posible en todas partes, como la plástica en absoluto. Y se ha escrito su historia y su teoría, en la que se han hecho figurar todos los pueblos y todos los tiempos. Nuestros escultores, bajo la influencia de doctrinas renacentistas, recibidas sin crítica, siguen diciendo todavía que el cuerpo desnudo del hombre es el objeto más noble y propio del arte plástico. Pero la verdad es que ese arte de la estatua, que consiste en plantar el cuerpo desnudo aislado sobre un plano y en modelarlo por todos sus lados, no ha existido más que una vez, justamente en la cultura antigua y solo en ella; porque no ha habido más que una cultura, la antigua,

que se haya negado por completo a trascender de los límites sensibles en pro del espacio. La estatua egipcia estaba labrada por delante; era, pues, una especie de relieve. Y las estatuas del Renacimiento, que tienen *en apariencia* un sentido antiguo —a quien se le ocurra contarlas le admirará su escaso número^[4]

La evolución de este arte, que *excluye inflexiblemente el espacio*, llena los tres siglos que van de 650 a 350, desde la plenitud del dórico, momento en que comienza a manifestarse la tendencia a eliminar de las figuras la frontalidad egipcia —en la serie de las imágenes de Apolo^[5] se ven muy bien los esfuerzos hechos para *plantear* el problema— hasta los primeros síntomas del helenismo y su pintura de ilusión, con que termina el gran estilo. Nunca se podrá apreciar bien esta plástica si no se la concibe como el arte definitivo y más elevado de la Antigüedad, como un arte *que nace de las representaciones artísticas sobre superficies y que, habiendo empezado por someterse a la pintura al fresco, acaba superándola al fin*. Sin duda, su origen *técnico* puede encontrarse en los ensayos de tratar como figuras la columna arcaica o las lápidas que servían para revestir las paredes de los templos^[6]; a veces fueron también imitadas obras egipcias (las figuras sentadas del Didímeo de Mileto), aunque son poquísimos los artistas griegos que pudieron verlas. Pero como *ideal de reforma*, la estatua procede de la pintura arcaica de los vasos, pasando por el relieve. De esa pintura cerámica se origina asimismo el fresco, que también está adherido a una superficie corpórea. La plástica puede considerarse, hasta Mirón, como un relieve desprendido de la pared. La figura se convierte, por último, en un cuerpo aislado, tratado por sí mismo junto al cuerpo del edificio, pero que sigue siendo una silueta delante de un muro^[7]. Excluye la dirección en la profundidad, y se extiende de frente ante el espectador; todavía el Marsias de Mirón puede, sin dificultad y sin notables escorzos, reproducirse en vasos y monedas^[8]. Por eso, de las dos artes mayores que se desenvuelven en la época posterior, desde 650, es el fresco el que lleva, sin duda alguna, la voz cantante. El caudal de tipos artísticos, bastante exiguo, está siempre dado, al principio, por las figuras de los vasos, a las que muchas veces corresponden exactamente esculturas de época muy posterior. Sabemos que el grupo de los centauros, en el frontón occidental de Olimpia, fue tomado de un cuadro. En el templo de Egina, la evolución del pontón oeste al pontón este significa un gran paso en el sentido de desentenderse de la pintura al fresco y afirmar el valor propio del cuerpo libre. Este cambio se realiza definitivamente en 460 con Policleteo. A partir de este momento ya son los grupos plásticos los que sirven de modelo a la pintura. Pero el modelado cúbico, el modelado que trabaja la estatua para ser contemplada desde *todos los puntos de vista*, no llega a su perfección hasta Lisipo, en el sentido verista, como «un hecho». Hasta entonces, e incluso aun en Praxíteles, vemos en las estatuas un desarrollo lateral, con acusados contornos, de suerte que la figura no adquiere todo su valor sino cuando es contemplada desde uno o dos puntos de vista.

Un testimonio permanente, que demuestra que la plástica de bulto tiene, en efecto, su origen en la pintura, es la policromía del mármol —que el Renacimiento y

el clasicismo ignoraban y que hubieran considerado como bárbara^[9]— y el empleo del oro y el marfil en las estatuas y los esmaltes que adornaban el bronce brillante, usado en su tono dorado natural.

4

La fase correspondiente del arte occidental llena los tres siglos que van de 1500 a 1800, desde el final del gótico posterior hasta la caída del rococó, y, por lo tanto, hasta el término del gran estilo fáustico. En estos siglos la voluntad de trascender al espacio va penetrando en la conciencia con fuerza cada vez mayor; y, correspondiendo a ello, se desarrolla la música instrumental hasta convertirse en el arte predominante. Al principio, en el siglo xvii, la música es todavía como una pintura; pinta por medio del colorido característico que evocan los timbres de los instrumentos, contraponiendo los de cuerda a los de viento, las voces humanas a los sonidos de los cuerpos vibrantes. Inconscientemente, la música aspira a igualar a los grandes maestros, desde Tiziano hasta Velázquez y Rembrandt. Compone cuadros. Cada frase es un tema de contornos definidos que se destacan sobre el fondo del *basso continuo*. Tal es el estilo de la sonata, desde Gabrielli († 1621) hasta Corelli († 1713). La música pinta paisajes heroicos en la cantata pastoral; dibuja un retrato de líneas melódicas en las lamentaciones de Ariadna, de Monteverdi (1608). Pero luego, con los maestros alemanes, todo esto se acaba. Ya no es la pintura la que lleva la dirección. La música se torna *absoluta*, y ahora es ella la que —también inconscientemente— domina sobre la pintura y la arquitectura del siglo xviii. La plástica va siendo eliminada resuelta y progresivamente de las posibilidades profundas contenidas en ese mundo de formas.

Lo que distingue la pintura florentina de la pintura veneciana, lo que caracteriza como dos artes totalmente diferentes la pintura de Rafael y la de Tiziano, es que la primera está imbuida de un espíritu plástico que empareja sus cuadros con el relieve, mientras que la segunda está animada de un espíritu musical y emplea una técnica de pinceladas visibles y efectos de profundidad atmosférica, que pueden parangonarse con el cromatismo de los violines y de las flautas. Esas dos pinturas forman, en verdad, una oposición, no una transición. Comprender bien esto es condición decisiva para la inteligencia del *organismo* de esas artes. Aquí justamente es donde debemos precavernos contra la hipótesis de que el arte obedece a «leyes eternas». La pintura es una palabra. La pintura de las vidrieras, en el arte gótico, formaba parte integrante de la arquitectura. Se hallaba al servicio del severo simbolismo arquitectónico, como la pintura egipcia primitiva, como la pintura árabe primitiva, como todo arte, en el estadio primitivo, sirve siempre al idioma de la piedra. Las figuras vestidas se

construían como las catedrales. Los pliegues eran un *ornamento* de expresión sumamente pura y severa. Y se equivoca mucho el que, partiendo de un punto de vista naturalista imitativo, critique su «rigidez».

La música también es una palabra vana. «Música» ha habido siempre, en todas partes, *antes* de toda cultura propiamente dicha y aun entre los animales. Pero la música «antigua» de gran estilo no era más que una *plástica del oído*. Los grupos de cuatro tonos, el cromatismo y la enarmonía^[10], tenían un sentido tectónico, no armónico. Reaparece aquí la diferencia entre cuerpo y espacio. La música antigua era monófona. Existían pocos instrumentos, y esos pocos se desarrollaron en el sentido de dar a los sonidos un carácter plástico. Por eso rechazó la «Antigüedad» el arpa egipcia, cuyo timbre no debía de ser muy distinto del de nuestro *clavicémbalo*. Pero sobre todo la melodía antigua —como el verso antiguo, desde Homero hasta la época de Adriano— era un cómputo de cantidades, no una composición de acentos; es decir, que para los antiguos las sílabas eran cuerpos, y la extensión de estos cuerpos silábicos determinaba el ritmo. Los encantos sensibles de este arte resultan incomprensibles para nosotros, como lo demuestran los escasos restos que aún nos quedan. Y esto justamente debiera hacernos reflexionar sobre la impresión que se proponían y conseguían producir los frescos y las estatuas. Comprenderíamos entonces que nosotros no podemos jamás revivir la emoción que al contemplarlos sentían los ojos antiguos.

También la música china es ininteligible para nosotros y, según dicen los chinos ilustrados, nosotros somos incapaces de distinguir los pasajes alegres de los pasajes tristes^[11]. En cambio, toda nuestra música occidental, *sin distinción*, le produce al chino la sensación de una marcha. Este hecho expresa con superior acierto la impresión que el dinamismo rítmico de nuestra vida produce en el *tao* del alma china, que carece de todo acento rítmico. Pero cualquier extraño percibiría en esa misma forma toda nuestra cultura: la energía de dirección que hay en las naves catedralicias y en la división por pisos de nuestras fachadas, la perspectiva en profundidad de nuestros cuadros, el curso de nuestra tragedia y de nuestra narración, de nuestra técnica y de toda nuestra vida pública y privada. Llevamos ese ritmo en la sangre, y por eso nosotros no lo notamos. Pero al entrar en contacto con el ritmo de una vida extraña tiene forzosamente que producir en ella un efecto de insoportable desarmonía.

Otro mundo muy diferente es también el de la música árabe. Hasta ahora solo hemos prestado atención a la música de la seudomorfosis: himnos bizantinos y salmodias judaicas, y aun solo en aquella parte que ha logrado penetrar en la Iglesia del Occidente remoto en forma de antífonas, responsorios y canto ambrosiano. Pero bien se comprende que no solamente las religiones al oeste de Edesa (cultos sincretísticos, sobre todo la religión siria del Sol, la de los gnósticos y la de los mandeos) han tenido música sacra de idéntico estilo, sino también las religiones orientales: mazdeístas, maniqueos, sectarios de Mitra, las sinagogas del Irán y, más

tarde, los nestorianos. Y junto a esta música religiosa se desarrolló también una música alegre y mundana que floreció sobre todo entre los «caballeros»^[12] sasanídeos y de la Arabia meridional. Ambas llegaron a su perfección en el estilo árabe, que se extiende desde España hasta Persia.

De toda esta riqueza, el alma fáustica solo recogió algunas formas de la Iglesia occidental. Y en seguida, ya en el siglo x —Hucbaldo, Guido de Arezzo—, empezó a operar sobre ellas, alterándolas interiormente y convirtiéndolas en «marchas» y símbolos del espacio infinito. Lo primero, por medio del ritmo y del compás de la melodía; lo segundo, por medio de la polifonía, y al mismo tiempo, en la poesía, por medio de la rima. Para comprender bien esto es preciso distinguir en la música al aspecto ornamental y el aspecto imitativo^[13]; y aunque el carácter transitorio de todas las creaciones sonoras^[14] es causa de que solo conozcamos la cultura musical de Occidente, basta esta para distinguir con claridad los dos aspectos de la evolución, sin los cuales no es posible comprender la historia del arte. La imitación es alma, paisaje, sentimiento; la ornamentación es forma rigurosa, estilo, escuela. La imitación se manifiesta en ese elemento que nos permite reconocer la música de los diferentes compositores, de los distintos pueblos y razas. La ornamentación se revela en las reglas de la frase musical. Existe en la Europa occidental *una música ornamental de gran estilo*, que es la que corresponde a la plástica antigua propiamente dicha. Esa música vive en íntima relación con la historia de las catedrales; se asemeja mucho a la escolástica y a la mística, y sus leyes han nacido en el paisaje materno del alto gótico, entre el Sena y el Escalda. El contrapunto se desarrolla al mismo tiempo que el sistema de los contrafuertes, y tiene su origen en el estilo «románico» del discanto y falso bordón, con sus sencillos movimientos paralelo y contrario. Es una arquitectura de voces humanas que, como los grupos de estatuas y las vidrieras, solo cabe imaginar entre bóvedas de piedra. Es un arte soberano del espacio, de ese mismo espacio que Nicolás de Oresme, obispo de Lisieux^[15], concibió matemáticamente por medio de las coordenadas. He aquí la verdadera *rinascita* y *reformatio*, tal como la vio Joaquín de Floris^[16] hacia 1200, el nacimiento de un alma nueva, reflejado en el lenguaje de formas de un arte nuevo.

Junto a esa música sacra surge en las aldeas y los castillos una música profana, imitativa, música de trovadores, *minnesänger*, juglares, *ars nova* de las cortes provenzales, que penetra en los palacios de Toscana (hacia 1300, en la época de Dante y Petrarca). Consiste en melodías de acompañamiento muy sencillo, cuyos sostenidos y bemoles llegan hasta el mismo corazón; en cancioncillas, madrigales, *caccias*, e incluso cuenta entre sus producciones una a modo de opereta galante, el *Juego de Robin y Marión*, de Adán de la Halle. A partir de 1400, esta música da origen a formas de frases a varias voces, el rondó y la balada. Es un «arte» hecho para un público, con escenas que representan la vida, el amor, la caza, los héroes. Lo importante en esta música es la invención melódica, no el simbolismo del desarrollo temático.

Así, pues, podemos diferenciar musicalmente la catedral y el castillo. La catedral es música. En el castillo *se hace* música. Aquella empieza con la teoría, esta con la improvisación; así se distinguen la vigilia y la existencia, el cantor religioso y el cantor caballero. La imitación se halla más próxima a la vida, a la dirección, y por eso comienza con la melodía. El simbolismo del contrapunto pertenece, en cambio, a la extensión, e interpreta el espacio infinito por medio de la polifonía. De esta manera se constituye un tesoro de reglas «eternas» y un tesoro de melodías populares indestructibles, de los cuales se nutre todavía el siglo XVIII. Esta oposición se expresa también artísticamente en la diferencia de *clases* que existe entre el Renacimiento y la Reforma^[17]. El gusto cortesano de Florencia contradice el espíritu del contrapunto. La evolución de la frase musical estricta, desde el motete hasta la misa a cuatro voces, fue obra de Dunstable, Binchois y Dufay (hacia 1430) y permaneció encerrada en el estrecho círculo de la arquitectura gótica. Desde Fra Angélico hasta Miguel Ángel, son exclusivamente los grandes neerlandeses los que imperan en la música ornamental. Y Lorenzo de Médicis tuvo que llamar a Dufay porque no había en Florencia quien conociese bien el estilo severo de la Iglesia. En la época en que Leonardo y Rafael pintaban en Italia, en el norte actuaban Okeghem († 1495), con su escuela, y Joaquín Després, elevando la polifonía vocal a la cumbre de su perfeccionamiento formal.

En Roma y Venecia es donde empieza a iniciarse el tránsito al período posterior. Con el barroco la hegemonía musical pasa a los italianos; pero al mismo tiempo ya la arquitectura deja de ser el arte que lleva la dirección general. Se constituye un grupo de artes fáusticas independientes, en cuyo centro se sitúa la pintura. Hacia 1560, con el estilo *a capella*, de Palestrina y Orlando Lasso (muertos ambos en 1594), se acaba la supremacía de la voz humana. El sonido de la voz humana, encerrado en límites estrechos, resulta insuficiente para expresar el apasionado afán de infinito, y cede la preeminencia a las resonancias de los coros formados por los instrumentos de cuerda y de viento. Simultáneamente nace en Venecia el estilo tizianesco del nuevo madrigal, cuya agitación melódica reproduce el sentido del texto de un modo que se parece más bien a la pintura. La música gótica era arquitectural y vocal; la barroca es pictórica e instrumental. Aquella construye; esta trabaja los motivos. Tal es la diferencia entre la forma impersonal y la expresión personalísima de los grandes maestros. En efecto, las artes todas se han convertido en artes humanas, y, por lo tanto, profanas. El arte del *basso continuo*, que nace en Italia poco antes de 1600, necesita virtuosos, no ascetas.

El gran problema consiste ahora en dilatar hasta el infinito el cuerpo sonoro, o mejor dicho, en disolverlo en un *espacio infinito de sonoridades*. El gótico había desarrollado los instrumentos por familias de determinado timbre; ahora aparece la «orquesta», que ya no obedece a las condiciones de la voz humana, sino que incorpora la voz humana a las demás voces. Esto corresponde al tránsito, que simultáneamente se verifica, del análisis geométrico de Fermat al puramente

funcional de Descartes^[18]. En la *Teoría de la armonía*, por Zarlino (1558), puede verse ya una verdadera perspectiva del puro espacio musical. Comienza a distinguirse los instrumentos fundamentales de los instrumentos de adorno. El nuevo «motivo» nace de la melodía, y la *fioritura* y su desarrollo conducen a un renacimiento del espíritu contrapuntístico, el estilo fugado, cuyo primer maestro es Frescobaldi y cuya más alta cumbre es Bach. Frente a la misa y al motete, que eran composiciones cantadas, tenemos ahora las grandes formas barrocas, concebidas en sentido puramente instrumental: el oratorio (Carissimi), la cantata (Viadana), la ópera (Monteverdi). Ya sea la melodía del bajo la que «concierte» con las voces altas, ya estas las que se destaquen sobre el fondo del *basso continuo*, siempre son mundos sonoros, de expresión característica, que se entrecruzan en la infinitud del espacio musical, apoyándose unos en otros, alzándose, anulándose, iluminándose, amenazándose, haciéndose sombra; juego que casi podría explicarse intuitivamente mediante las representaciones del análisis contemporáneo.

Después de estas formas, que pertenecen al primer período, al período pictórico del barroco, vienen en el siglo XVII las diferentes especies de la sonata, la *suite*, la sinfonía, el *concerto grosso*, con una estructura interior cada vez más firme en las frases, en el desarrollo temático y en la modulación. Así queda fijada por fin la gran forma, con cuyo poderoso dinamismo Corelli, Händel y Bach hacen de la música un arte perfectamente incorpóreo, que afirma su hegemonía sobre todo el mundo artístico de Occidente. Cuando Newton y Leibniz, en 1670, descubrieron el cálculo infinitesimal, estaba ya plenamente desenvuelto el estilo fugado. Y cuando en 1740 empezó Euler a formular la concepción definitiva del análisis funcional, hallaron Stamitz y su generación la forma última y más perfecta de la ornamentación musical, la frase en cuatro partes, como pura movilidad infinita. Porque entonces aún quedaba un último paso que dar. El tema de la fuga *es*, mientras que el de la nueva frase *deviene*. En la fuga el desarrollo tiene por resultado un cuadro; aquí, un drama. En vez de una serie de imágenes, se produce ahora una secuencia cíclica^[19]. El origen de este lenguaje musical se halla en las posibilidades, ahora ya realizadas, de nuestra música más profunda e íntima: la de los instrumentos de cuerda. El violín es, sin disputa, el más noble de todos los instrumentos inventados y contruidos por el alma fáustica para poder declarar sus últimos secretos. Por eso los momentos más trascendentes y sublimes de nuestra música, los instantes de total transfiguración, se encuentran en los cuartetos de cuerda y en las sonatas de violín. *Con la música de cámara llega el arte occidental a su más alta cima*. El símbolo primario del espacio infinito recibe aquí una expresión tan cumplida y perfecta como el símbolo de la plena corporeidad en el *Doríforo* de Policleto. Esas melodías de los violines, llenas de indecible anhelo, vagando por el espacio sonoro que los quejidos de la orquesta acompañante extienden en derredor; esas melodías de Tartini, de Nardini, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, ese es el único arte que puede emparejarse con las grandes obras de la Acrópolis.

Así, la música fáustica afirma su hegemonía sobre todas las demás artes. Elimina la plástica estatuaría y solo tolera el arte menor de la porcelana, arte perfectamente musical, refinado, contrario al espíritu antiguo y al Renacimiento, arte inventado en el tiempo en que la música de cámara alcanzaba su definitivo predominio. La plástica gótica es un ornamento enteramente arquitectónico; es, por decirlo así, hojarasca humana. En cambio, las estatuas del rococó nos ofrecen el ejemplo notable de una pseudoplástica que en realidad vive sometida por completo al lenguaje de las formas musicales. Aquí se ve bien hasta qué punto la técnica predominante en los primeros planos de la vida artística puede hallarse en contradicción con el verdadero lenguaje de las formas, oculto tras ella. Compárese la *Venus en cuclillas*, de Coysevox (1686), en el Louvre, con su modelo antiguo en el Vaticano. En aquella la plasticidad es musical; en esta la plasticidad es verdaderamente plástica. Para describir en aquella la calidad del movimiento, la cadencia de las líneas, la fluidez esencial de la piedra misma que, como la porcelana, semeja haber perdido su compacta y sólida firmeza, habría que emplear expresiones musicales como *staccato*, *accelerando*, *andante*, *allegro*. Por eso ante una estatua como esta se experimenta la sensación de que el mármol granulado no es el material conveniente. El artista, con un sentido enteramente contrario a la Antigüedad, ha calculado los efectos de luz y de sombra, acomodándose al principio director que orienta la pintura desde Tiziano. Lo que en el siglo XVIII se llama colorido —de un aguafuerte, de un dibujo, de un grupo plástico— significa, en realidad, música. La música impera en la pintura de Watteau y de Fragonard, en el arte de los Gobelinos, en los pasteles. ¿No hablamos desde entonces de tonalidades en el color y de coloridos en la sonoridad, consagrando así la *homogeneidad* de dos artes en apariencia tan diferentes? Y esas expresiones ¿no serían absurdas si se aplicasen a *cualquiera* de las artes antiguas? La música ha transformado igualmente la arquitectura del barroco berniniano, infundiéndole su espíritu y convirtiéndola en el rococó, sobre cuya ornamentación trascendente se cierne una «sinfonía» de luces —de sonidos— que resuelve en polifonía y armonía todos los elementos constructivos y reales, artesonados, paredes, arcos. Hay aquí trinos, cadencias, melodías arquitectónicas. Existe una perfecta identidad entre el lenguaje de las formas de esas salas y galerías y el de esta música, compuesta para ser ejecutada en ellas. Dresde y Viena son el centro de ese postrer mundo que se extingue bien pronto, mundo maravilloso de músicas *visibles* y muebles retorcidos, de espejos brillantes, poesías pastoriles y grupos de porcelana. El alma occidental encuentra en él su última expresión perfecta, de superior estilo, al declinar el sol de su otoño. Y ese mundo desaparece para siempre en los días del Congreso de Viena.

El arte del Renacimiento, considerado desde este punto de vista —que no basta, ni mucho menos, para agotarlo^[20]—, significa *una reacción contra el espíritu de esa música fáustica*, que es como el rumor de la selva; de esa música del contrapunto, que se preparaba a asentar su predominio sobre todo el lenguaje de formas de la cultura occidental. El Renacimiento procede directamente del gótico ya maduro, en el cual esa voluntad musical se había manifestado sin rebozo. Y nunca ha negado este origen, ni tampoco el *carácter de un simple movimiento de oposición*, cuya índole especial siguió dependiendo de las formas del movimiento primitivo. El arte del Renacimiento representa la reacción negativa que como consecuencia de la corriente gótica se produce en el alma vacilante e indecisa. Por eso justamente carece de verdadera profundidad, en los dos sentidos de esta palabra: profundidad en la idea y profundidad en las formas manifiestas. Por lo que se refiere a la idea, basta recordar la pasión desenfrenada con que el sentimiento cósmico del arte gótico inundó todo el paisaje occidental, para comprender qué clase de movimiento es este que, hacia 1420, se inicia en un estrecho círculo de espíritus selectos, sabios, artistas, humanistas^[21]. En el gótico se trata nada menos que de la existencia misma de un alma nueva, mientras que el Renacimiento es una cuestión de gusto. El gótico abraza la vida entera, penetrando hasta en sus más íntimos repliegues. El gótico crea un hombre nuevo, un mundo nuevo; imprime por doquiera un simbolismo coherente, tanto en la idea del catolicismo como en el pensamiento político de los emperadores alemanes; en los torneos caballerescos, como en el panorama de las nacientes ciudades; en la catedral, como en la choza aldeana; en la estructura del idioma, como en los adornos nupciales de las campesinas; en el cuadro al óleo, como en la canción del juglar. El Renacimiento, en cambio, se adueña de algunas artes plásticas y verbales, y nada más. No altera para nada el modo de pensar, el sentimiento vital del Occidente europeo. Llega hasta el traje y el gesto; pero no hasta las raíces de la vida, pues la concepción del mundo en la época del barroco sigue siendo, aun en Italia, por su sustancia, una continuación del gótico^[22]. Entre Dante y Miguel Ángel, que caen ya fuera de sus límites, el Renacimiento no ha producido ninguna personalidad enteramente grande. Y por lo que se refiere a sus formas manifiestas, no llegó, ni en la misma Florencia, a influir sobre el elemento popular, por cuyas capas más profundas —y solo así se explica la figura de Savonarola y su imperio sobre los ánimos— siguió fluyendo la corriente goticomusical hasta verter en el barroco.

Hay en la Antigüedad un movimiento que corresponde a este sentir renacentista, antigótico y contrario al espíritu de la música polifónica; es el movimiento dionisiaco, que también es antidórico y contrario al sentimiento cósmico de la plástica apolínea. El movimiento dionisiaco *no nació del culto* tracio de Dioniso, sino que elevó este culto a la categoría de una religión olímpica, para emplearlo como arma y símbolo de contradicción. No de otro modo en Florencia el culto de la Antigüedad sirvió para legitimar y robustecer el sentimiento de quienes lo propalaban. En Grecia, esa gran repulsa tuvo lugar en el siglo VII. *Por lo tanto*, en Occidente hubo de verificarse en el

siglo xv. Se trata en ambos casos de un disentiimiento en el seno mismo de la cultura, disentiimiento que encuentra su expresión fisiognómica en toda una época del cuadro histórico, principalmente en el mundo de las formas artísticas. El alma, al comprender su sino y contemplarlo en toda su amplitud, se rebela contra él. Las potencias que interiormente se resisten, la *segunda alma de Fausto, que quiere separarse de la primera*, se afanan por desviar la orientación de la cultura; es preciso negar, anular, eludir la inflexible necesidad. En todo esto actúa latente el terror a ver cumplidos los destinos históricos en el jónico y en el barroco. En la Antigüedad ese terror se abrazó al culto de Dioniso, con su orgiasmo *musical, desrealizador, que derrite el cuerpo*; en el Renacimiento, a la tradición de la «Antigüedad», con su adoración del elemento corpóreo y plástico. Pero en ambos casos aquel culto y esta tradición fueron conscientemente empleados como recursos expresivos extraños, para utilizar el vigor de su contradictorio lenguaje de formas, como centro de verdad, como *pathos* propio del sentimiento reprimido, y obstruir así el camino a la corriente que en la cultura antigua parte de Homero y del estilo geométrico para llegar a Fidias, y en la cultura occidental arranca de las catedrales góticas para rematar en Beethoven, habiendo pasado por Rembrandt.

En todo movimiento de oposición, justamente por serlo, resulta fácil definir lo que combate, pero muy difícil determinar el fin que se propone. Por eso precisamente es tan complicado el estudio del Renacimiento. En cambio, en el gótico y en el dórico sucede lo contrario. El gótico lucha *por* y no *contra* algo. Pero el arte del Renacimiento es propiamente un arte antigótico. Hablar de música renacentista es una contradicción. La música de la corte medicea era la *ars nova* de la Francia meridional. La música que se ejecutaba en la catedral de Florencia obedecía a las reglas del contrapunto neerlandés. Ambas, empero, eran por igual *góticas* y pertenecían a *todo* el Occidente.

La concepción habitual del Renacimiento nos ofrece un ejemplo característico de cómo puede confundirse la intención expresamente manifiesta con el sentido profundo de un movimiento. Desde Burckhardt la crítica ha ido refutando *una por una* todas las manifestaciones que los espíritus directores del movimiento renacentista hicieron acerca de sus propias tendencias; y, sin embargo, se ha seguido después usando la palabra «renacimiento», esencialmente en su sentido tradicional. Sin duda, cuando se pasan los Alpes se advierte una notable diferencia en la arquitectura y, en general, en todo el aspecto artístico. Pero justamente esta sensación, harto popular, hubiera debido provocar la sospecha de que la diferencia que existe entre el *Norte* y el *Sur*, dentro de uno y el mismo mundo de las formas, puede muchas veces confundirse falsamente con una diferencia entre lo gótico y lo «antiguo». Hay en España muchas cosas que dan la impresión de «antigüedad» solo porque son meridionales. Si a uno que no sea perito en estas materias se le pregunta si pertenece al gótico el gran claustro de Santa María Novella o la fachada del Palacio Strozzi, es seguro que contestará erróneamente. De lo contrario, esa repentina sensación de

diferencia se produciría, no desde el instante en que se franquean los Alpes, sino después de haber atravesado los Apeninos, porque Toscana constituye una isla artística dentro de la misma Italia. Toda la Italia del norte pertenece a un gótico teñido de bizantinismo; Siena, sobre todo, es una ciudad del contrarrenacimiento, y Roma es ya la patria del barroco. Pero el cambio de impresión se produce precisamente en el momento mismo en que *varía el paisaje*.

En realidad, Italia no vivió íntimamente la génesis del estilo gótico. Hacia el año 1000 hallábase bajo el dominio absoluto del gusto bizantino en la parte occidental, y del gusto árabe en la parte meridional. El gótico, cuando arraigó en Italia, estaba ya en plena madurez; y arraigó con una interioridad y un vigor que no posee ninguna de las grandes creaciones renacentistas: recuérdese el *Stabat mater*, el *Dies irae*, obras italianas; recuérdese a Catalina de Siena, a Giotto, a Simón Martini. Pero el gótico italiano tiene claridades meridionales; es, por decirlo así, un elemento extraño, suavizado por el clima del país. Hubo de asimilar o rechazar, no unos supuestos epígonos de la Antigüedad, sino un lenguaje de formas exclusivamente bizantinosarracenas que a cada instante y por doquiera hablan a los sentidos, no solo a través de los edificios de Venecia y Rávena, sino mucho más aún en la ornamentación de los tejidos, de los vasos y de las armas importados de Oriente.

Si el Renacimiento fuera una renovación del *sentimiento cósmico* de la Antigüedad —pero ¿qué significa esto?—, hubiera sustituido el símbolo del *espacio* cubierto y rítmicamente distribuido, por el símbolo del *cuerpo arquitectónico cerrado*. Pero jamás pensó en tal cosa. Al contrario: el Renacimiento cultivó exclusivamente una arquitectura del espacio, prescrita ya por el gótico; solo que su aliento, su serenidad equilibrada y clara, bien distinta de la tormentosa impetuosidad nórdica, es genuinamente *meridional*, luminosa, llena de descuido y abandono. Esta y no otra es la diferencia. No hay en la arquitectura renacentista una nueva *idea constructiva*; toda ella puede reducirse casi a *patios* y *fachadas*.

El hecho de que la expresión de los edificios se oriente hacia el «rostro», hacia la parte que da a la calle o al patio, con sus numerosas ventanas, reflejando siempre el espíritu de la estructura interior, es típicamente gótico y se relaciona por modo muy profundo con el arte del retrato. Mas el patio, con su pórtico de columnas, desde el templo del Sol, de Baalbek, hasta el patio de los Leones, de la Alhambra, es *genuinamente árabe*. El templo de Pesto, todo cuerpo, permaneció perfectamente solitario en medio de este arte. Nadie en Italia lo vio; nadie intentó imitarlo. La plástica florentina no es tampoco la escultura *exenta* de los atenienses. Todas las estatuas florentinas tienen detrás una hornacina invisible, el nicho en el cual la plástica gótica componía sus imágenes, que son los *verdaderos* modelos de la escultura florentina. El Maestro de las Cabezas de los Reyes, en la catedral de Chartres, y el Maestro del Coro de San Jorge, en la catedral de Bamberg, muestran en su modo de relacionar la figura con el fondo y de estructurar el cuerpo, una compenetración de recursos expresivos «antiguos» y góticos que Giovanni Pisano,

Ghiberti e incluso Verrocchio, en su modo de expresarse, no han superado y, por supuesto, no han contradicho jamás.

Si de las obras que sirvieron de modelo al Renacimiento restamos todas las que proceden del imperio, esto es, todas las que pertenecen al mundo de las formas mágicas, no nos quedará nada. Es más: en los mismos edificios romanos de la época posterior, el Renacimiento elimina uno por uno todos los rasgos procedentes de la gran época, de la época que antecede al comienzo del helenismo. El motivo *predominante* en el Renacimiento, el que por su meridionalismo nos parece el más típico representante del Renacimiento, es la unión del arco redondo con la columna. Pues bien —y este hecho es decisivo—: ese motivo, que sin duda no tiene nada de gótico, no existe tampoco en el estilo «antiguo»; es más bien el *motivo fundamental de la arquitectura mágica*, y tiene su origen en Siria.

Y ahora justamente es cuando llegan del norte las influencias decisivas, que ayudaron al sur primero a emanciparse por completo de Bizancio y luego a dar el paso que del gótico conduce al barroco. En la comarca que se extiende entre Amsterdam, Colonia y París^[23] —polo opuesto de Toscana en la historia del estilo de nuestra cultura— nacieron, además de la arquitectura gótica, el contrapunto y la pintura al óleo. Dufay pasó en 1428 a la capilla pontificia y Willaert en 1516. Este fundó en 1527 la escuela de Venecia, que tiene una capital importancia para el estilo barroco de la música; y en esa escuela veneciana fue su sucesor De Rore, que era natural de Amberes. Un florentino encargó a Hugo van der Goes el altar de Portinari para Santa María Nueva, y a Memling un *Juicio Final*. Muchos otros cuadros holandeses, sobre todo retratos, fueron adquiridos en Italia y ejercieron una influencia extraordinaria. Hacia 1450, Roger van der Weyden estuvo en Florencia, en donde su arte fue admirado e imitado. Hacia 1470, Justo de Gante llevó a Umbría la pintura al óleo, y Antonello da Messina, formado en Holanda, la importó en Venecia. ¡Cuántos elementos holandeses y cuán pocos «antiguos» hay en los cuadros de Filippino Lippi, Ghirlandaio, Botticelli, y sobre todo, en los aguafuertes de Pollaiuolo y hasta en Leonardo! Apenas si comienza hoy a afirmarse claramente el gran influjo que el norte gótico ejerció sobre la arquitectura, la música, la pintura, la plástica del Renacimiento^[24].

En esta época justamente fue cuando Nicolás Cusano, cardenal y obispo de Brixen (1401-1464), introdujo en la matemática el principio infinitesimal, *método* de cálculo *contrapuntístico*, que su inventor derivó de la idea de Dios, como ente infinito. Él dio a Leibniz la impulsión decisiva que le condujo al desarrollo del cálculo diferencial. Así quedaban forjadas las armas con que la física dinámica, barroca, de Newton, pudo vencer definitivamente la idea estática de una física meridional enlazada con Arquímedes y latente aún en las concepciones de Galileo.

El Alto Renacimiento es el momento en que *aparentemente* la música es expulsada del arte fáustico. En Florencia, único punto en donde el paisaje de la cultura antigua confina con el de la cultura occidental, en Florencia, durante algunos

decenios, y merced a un esfuerzo grandioso de reacción propiamente metafísica, pudo mantenerse intacta una imagen de la Antigüedad cuyos más profundos rasgos se derivaban todos de una negación del gótico. Esta imagen de la Antigüedad sigue, sin embargo, siendo válida —para nuestro sentimiento, no para nuestra crítica— todavía hoy, después de Goethe. La Florencia de Lorenzo de Médicis, la Roma de León X, eso es lo «antiguo» para nosotros; ese es el eterno ideal de nuestros más recónditos anhelos; eso es lo único que nos liberta de toda pesadumbre, de toda lejanía, por la sencilla razón de que eso es lo antigótico. Así queda fuertemente sellada la oposición entre el alma apolínea y el alma fáustica.

Pero no nos engañemos sobre la amplitud de esta ilusión. En Florencia se cultivaba el fresco y el relieve para oponerse a la vidriera gótica y al mosaico bizantino de fondo dorado. El Renacimiento ha sido la única época de la cultura occidental en que la escultura ha ocupado el lugar preeminente en el arte. En los cuadros dominan los cuerpos bien proporcionados, los grupos ordenados, los elementos tectónicos de la arquitectura. Los fondos no tienen valor propio, y sirven para rellenar el espacio entre las figuras del primer plano y detrás de ellas; y estas figuras del primer plano están colmadas, saturadas de presente. En verdad, aquí estuvo la pintura algún tiempo bajo la influencia dominante de la plástica. Verrocchio, Pollaiuolo y Botticelli fueron orífices. Y, sin embargo, estos frescos no tienen nada del espíritu de Polignoto. Basta contemplar una numerosa colección de vasos antiguos —la pieza aislada o la reproducción adulteran la impresión, y los vasos pintados son las únicas obras del arte antiguo que podemos contemplar juntas en número suficiente para obtener una imagen penetrante de la *voluntad* artística— para palpar con nuestras manos, por decirlo así, el espíritu, perfectamente extraño a la Antigüedad, que anima la pintura del Renacimiento. La gran hazaña de Giotto y de Masaccio, la creación de una pintura al fresco, es solo *en apariencia* una renovación del sentir apolíneo. La experiencia íntima de la profundidad, el ideal de la extensión, que le sirve de fundamento, no es el cuerpo apolíneo, separado del espacio, encerrado en sí mismo, sino más bien *la imagen gótica del espacio*. Pueden, sin duda, atenuarse los fondos; pero siguen existiendo. Una vez más, la luminosidad, la transparencia, la magna quietud meridiana del sur es la que, en Toscana y solo en Toscana, transforma el espacio dinámico en un espacio estático, cuyo maestro fue Piero della Francesca. Los florentinos, sin duda, pintaban *espacios*; pero los vivían, no cual realidades ilimitadas, afanosas de profundidades y estremecimientos musicales, sino por el lado de su *limitación* sensible. Les daban, por decirlo así, cuerpo. Lo ordenaban en capas de superficies sucesivas. Con una aparente afinidad con el ideal helénico, cultivaban el dibujo, los contornos acusados, las superficies limitantes de los cuerpos. Solo que aquí es el espacio único de la perspectiva el que confina con las cosas, mientras que en Atenas son las cosas singulares las que confinan con la nada; y a medida que fue decreciendo la ola renacentista, fue perdiéndose igualmente la *dureza* de esa tendencia, desde los frescos de Masaccio, en la capilla de Brancacci, hasta las

estancias de Rafael. El *sfumato* de Leonardo, esa confusión de los contornos con el fondo, significa ya el ideal de una pintura musical en vez de la pintura inspirada en el relieve. Tampoco puede desconocerse el oculto dinamismo de la escultura toscana. En vano se buscaría una escultura ateniense comparable a la estatua ecuestre de Verrocchio. Este arte fue un *disfraz*, el gusto de una sociedad selecta, a veces una comedia; pero no ha habido nunca comedia mejor representada. Ante la pureza de la forma, indeciblemente íntima, se olvida aquí lo que el gótico le aventaja en potencia primitiva y en profundidad. Pero hay que repetirlo una vez más: el gótico es el fundamento *único* sobre el que se desenvuelve el Renacimiento. El Renacimiento no solo no comprendió, no solo no «reanimó» la Antigüedad verdadera, sino que ni siquiera entró en contacto con ella. El espíritu de aquella selecta sociedad florentina, actuando bajo el influjo de la literatura, forjó un nombre seductor para dar al aspecto negativo del movimiento un sentido afirmativo. Y este nombre demuestra cuán poco saben de sí mismas estas corrientes artísticas. No se hallará en el Renacimiento *una sola* obra que los contemporáneos de Pericles, y aun los de César, no hubiesen rechazado por extraña a su íntimo sentir. Esos patios son todos árabes. Esos arcos redondos sostenidos por finas columnas son de origen sirio. Cimabue enseñó a su siglo el arte de imitar con el pincel los mosaicos bizantinos. De las dos famosas cúpulas del Renacimiento, el domo de Florencia y San Pedro, es la primera una obra maestra del gótico posterior, y la segunda del barroco incipiente. Y cuando Miguel Ángel se jactaba de «amontonar el Panteón sobre la basílica de Majencio», nombraba precisamente dos edificios del más puro estilo árabe primitivo. ¿Y la ornamentación? ¿Existe una ornamentación auténticamente renacentista? Desde luego, nada que pueda compararse con el vigor simbólico de la ornamentación gótica. Pero, ¿de dónde procede ese decorado alegre y distinguido, lleno de unidad y cuyo encanto fascinó a toda la Europa occidental? Hay una notable diferencia entre la patria origen de un gusto y la de los medios expresivos que ese gusto emplea. En los motivos florentinos primitivos del Pisano, de Majano, de Ghiberti, de Della Quercia, hay muchos elementos septentrionales. En todos esos púlpitos, sepulcros, nichos, portales, debe distinguirse la forma exterior, transmisible —en este sentido la misma columna jónica es de procedencia egipcia—, y el espíritu del lenguaje de las formas a que aquella se incorpora, como medio y signo expresivo. Nada importa que el Renacimiento emplee elementos «antiguos», si le sirven para expresar algo completamente ajeno al sentir antiguo. Pero aun en la obra de Donatello esos elementos son mucho más raros que en el alto barroco. En todo el Renacimiento no se encuentra un capitel que sea rigurosamente «antiguo».

Y, sin embargo, en algunos momentos el Renacimiento llega a producir cosas maravillosas, que la música *no* hubiera podido expresar: un sentimiento de venturosa inmersión en la perfecta proximidad, una emoción de puros, serenos, *redentores* efectos especiales, cuya sencilla estructura permanece exenta de la apasionada movilidad del gótico y del barroco. Esto no es «antiguo»; pero es un ensueño de la

existencia antigua, el único que el alma fáustica ha podido soñar, el único en que el alma fáustica ha podido olvidarse de sí misma.

6

En el siglo XVI se verifica la transformación decisiva de la pintura occidental. Pierden su hegemonía la arquitectura, en el norte, y la escultura, en Italia. La pintura se torna polifónica, «colorista»; es algo que navega por el espacio infinito. Los colores se convierten en sonidos. El arte del pincel se hermana con el estilo de la cantata y del madrigal. La técnica del óleo acaba por ser la base de un arte cuya aspiración es conquistar el *espacio*, en el cual están sumergidas las cosas. Con Leonardo y Giorgione comienza el impresionismo.

En los cuadros se verifica, pues, una transvaloración de todos los elementos. El fondo, que hasta entonces había sido tratado con indiferencia, considerado como un relleno, disimulando casi su cualidad de espacio, adquiere ahora una significación decisiva. En este momento se inicia una evolución que no tiene semejante en ninguna otra cultura, ni siquiera en la cultura china, tan íntimamente afín a la nuestra por múltiples aspectos. El fondo, como signo del infinito, vence al primer plano sensible y palpable. Y se llega, por último —este es el estilo colorista, contrapuesto al dibujo—, a concentrar en el movimiento del cuadro la experiencia íntima de la profundidad, que caracteriza el alma fáustica. Ese «espacio en relieve», que vemos en Mantegna, ese espacio de superficies sucesivas, de capas superpuestas, Tintoretto lo convierte en la energía de la dirección. Ahora los cuadros tienen un *horizonte*, símbolo magno del espacio cósmico, del espacio sin límite, en el cual las cosas particulares, visibles, hacen el efecto de meros accidentes. Tan evidente ha parecido la representación del horizonte en el cuadro de paisaje, que a nadie se le ha ocurrido hacer estas preguntas decisivas: ¿En qué casos *falta* esa representación? ¿Qué significa el hecho de que falte? Pero ni el relieve egipcio, ni el mosaico bizantino, ni los vasos y frescos antiguos, ni siquiera los de la época helenística, con su espacialidad de los primeros términos, ofrecen la más mínima indicación del horizonte. Esa línea, en cuya irreal vaporosidad se abrazan los cielos y la tierra; esa línea, esencia y símbolo máximo de la lejanía, esa línea representa el principio infinitesimal en la pintura. De las lontananzas del horizonte avanza hacia el espectador la *música* del cuadro. Por eso los grandes paisajistas holandeses pintan en realidad *solo* fondos, atmósferas, al revés de los maestros «antimusicales», como Signorelli, y, sobre todo, Mantegna, que no pintaron más que primeros términos —«relieves»—. En el horizonte, la música vence a la plástica, la *pasión* del espacio vence a la *sustancia* de la extensión. Y puede decirse que en los cuadros de Rembrandt no hay nunca un plano «delantero». En el norte, en la patria del contrapunto, encontramos muy pronto una profunda

comprensión de lo que significa el horizonte, la lejanía iluminada por puras claridades. En cambio, en el sur sigue predominando durante mucho tiempo aún el fondo dorado uniforme de los cuadros arabigobizantinos. El sentimiento puro del espacio aparece por vez primera hacia 1416 en los libros de horas del duque de Berry —el de Chantilly y el de Turín— y en los primitivos alemanes de la región renana. Y luego conquista lentamente el cuadro al óleo.

Igual sentido simbólico tienen las nubes. Los antiguos desconocieron por completo este motivo artístico, y los pintores del Renacimiento lo trataron con cierta superficialidad juguetona. En cambio, la pintura del norte gótico nos ofrece bien pronto, entre las masas de nubes, visiones lejanas de un misticismo maravilloso, y los venecianos, sobre todo Giorgione y Pablo Veronés, nos descubren el infinito encanto de ese mundo atmosférico, de esos espacios celestes habitados por seres luminosos que flotan, galopan y estallan en rayos de mil colores. Grünewald y los holandeses sublimaron las nubes hasta llegar a la tragedia. El Greco introdujo en España ese gran arte del simbolismo meteorológico.

En el *arte de la jardinería*, que también por esta época llegó a su madurez, al mismo tiempo que la pintura al óleo y el contrapunto, vemos aparecer igualmente los estanques espaciosos, las alamedas, las avenidas, los panoramas, las galerías. En el cuadro de la libre naturaleza representan estos elementos la misma tendencia que la perspectiva lineal en la pintura, esa perspectiva que los holandeses primitivos concibieron como el problema fundamental de su arte y que Brunelleschi, Alberti y Piero della Francesca estudiaron en su aspecto teórico. Se diría que la perspectiva fue justamente entonces objeto de una representación en cierto modo intencionada, como una consagración matemática del espacio estético —ya sea paisaje, ya interior— limitado lateralmente por el marco y poderosamente sublimado en la profundidad. Aquí se manifiesta ya el símbolo primario. El punto hacia el cual convergen todas las líneas de la perspectiva se halla situado en el infinito. La pintura antigua no tuvo perspectiva, justamente porque evitó ese punto, porque no reconoció, no admitió la lejanía. *Por consiguiente*, el parque, la consciente composición de la naturaleza, en el sentido de producir efectos de lejanos espacios, resulta igualmente imposible en el arte de la Antigüedad. Ni en Atenas ni en Roma existieron jardines de importancia significativa. La época imperial fue la primera que empezó a sentir gusto por los jardines orientales, de términos próximos y muy acentuados, como lo demuestran a primera vista las trazas que aún se conservan^[25]. El primer teórico de la jardinería en Occidente, León Bautista Alberti, explicó ya en 1450 la relación que existe entre el jardín y la casa, es decir, entre el jardín y los que lo contemplan desde dentro de la casa. Si comparamos sus bosquejos con los parques de la villa Ludovisi y de la villa Albani, podremos ver cómo ha ido aumentando cada vez más la importancia de las perspectivas lejanas. Los jardineros franceses, a partir de Francisco I, les añadieron los estanques, las fuentes, las cascadas (Fontainebleau).

El elemento más importante en el cuadro del jardín occidental es, pues, el *point*

de vue de los grandes parques estilo rococó. En ese punto de vista se abren las avenidas, los caminos de flores; por él la mirada va a perderse en lontananza de amplias ondulaciones. Y ese centro es justamente el que falta en los demás jardines, incluso en los jardines chinos. Hay aquí un perfecto paralelismo con ciertos «colores lejanos», claros, argentinos, de la música pastoril, al principio del siglo XVIII, en Couperin, por ejemplo. El *point de vue* es el que nos da la clave para comprender esa extraña manera humana de someter la naturaleza al lenguaje simbólico de un arte. Aquí se aplica un principio semejante al de la división de los elementos numéricos finitos en series infinitas. En esta operación, la fórmula del resto nos descubre el sentido último de la serie; de igual modo, en el jardín barroco, la mirada, perdiéndose en lo ilimitado, descubre a los ojos del hombre fáustico el sentido íntimo de la naturaleza. *Nosotros*, no los helenos, no los hombres de Alto Renacimiento, hemos sentido el valor y el atractivo de los panoramas ilimitados que se contemplan desde las cumbres de las montañas. Es este un anhelo fáustico. El occidental apetece la soledad en el espacio infinito. La gran hazaña de los jardineros franceses ha consistido en sublimar este símbolo, llevándolo a su máxima potencia. En este sentido hacen época las creaciones de Fouquet, en Vaux-le-Vicomte, y sobre todo las de Le Nôtre. Compárese el parque renacentista de la época medicea, jardín que la mirada abarca de una vez, conjunto de proximidades y redondeces placenteras, líneas, contornos y grupos conmensurables; compárese, digo, con aquel misterioso disparo hacia la lejanía, que pone en movimiento los estanques, las cascadas, las estatuas, los bosquecillos, los laberintos. Este período de la historia de la jardinería reproduce típicamente el sino de la pintura occidental.

Pero la lontananza es al mismo tiempo una sensación *histórica*. En la lontananza el espacio se convierte en tiempo. El horizonte significa el futuro. *El parque barroco es el parque de la última estación del año*, del fin próximo, de las hojas que caen. El parque del Renacimiento está pensado para el verano y el mediodía. Es intemporal. En el lenguaje de sus formas no hay nada que nos recuerde lo transitorio, lo efímero. La perspectiva es la que evoca en nosotros la sensación de algo que pasa, que fluye, que muere.

La palabra «lontananza» tiene en la lírica occidental de todos los idiomas un matiz de melancolía otoñal que en vano buscaríamos en la lírica latina y griega. Ese matiz se encuentra ya en los cantos osiánicos de Macpherson, en Hölderlin; más tarde, también en los ditirambos a Dioniso, de Nietzsche, y finalmente, en Baudelaire, Verlaine, George y Droem. La poesía decadente de las alamedas otoñales, de las interminables calles rectas de nuestras urbes cosmopolitas, de las bóvedas catedralicias con sus hileras de pilares, de las cumbres lejanas en la sierra, revela que nuestra experiencia íntima de la profundidad, por medio de la cual nos creamos el espacio cósmico, es en última instancia la certidumbre interna de un sino, de una dirección prefijada, del *tiempo*, de lo irrevocable. Cuando vivimos el horizonte como si fuera el futuro, sentimos inmediatamente que el tiempo es idéntico a la «tercera

dimensión» del espacio *vivido*, de la dilatación viviente. Este rasgo fatídico del parque versallesco lo hemos extendido, por último, al panorama urbano de las grandes ciudades, disponiéndolas en calles rectas que van a perderse en la lejanía, aun sacrificando para ello, si es preciso, viejos barrios históricos, cuyo simbolismo ahora cede la preeminencia al simbolismo del espacio. En cambio, las urbes antiguas enrevesaban con temerosa precaución el laberinto de sus callejuelas sinuosas, para que el hombre apolíneo se sintiese en ellas como un cuerpo entre cuerpos^[26]. La necesidad práctica ha sido, en esto como en todo, la máscara que sirve para ocultar una tendencia íntima.

A partir de este momento se concentra en el horizonte la forma más profunda, la plena significación metafísica del cuadro. El *contenido* palpable, expresado en el título, ese contenido que la pintura del Renacimiento había reconocido y acentuado, se convierte ahora en un *medio*, en un simple *sustentáculo* de la significación, que las palabras ya no pueden agotar. En Mantegna y Signorelli, el mero dibujo, sin colores, podría muy bien subsistir como cuadro. Y algunas veces fuera de desear que la labor del artista no hubiese pasado de los cartones. En las composiciones que se inspiran en la estatua, el color no es más que un suplemento. Pero ya a Tiziano le acusa Miguel Ángel de no saber dibujar. El «objeto», esto es, lo que el dibujo del contorno capta y fija, lo próximo, lo material, ha perdido su realidad artística; y a partir de ahora, la teoría del arte, que siguió sometida a las impresiones del Renacimiento, no cesa de reproducir la extraña e inacabable disputa sobre la «forma» y el «contenido» de la obra artística. Esta manera de plantear el problema obedece a un equívoco que ha mantenido oculto el sentido importantísimo de la cuestión. Lo primero que había que investigar es si la pintura debe concebirse en sentido plástico o en sentido musical, como estática de las cosas o como dinámica del espacio, que en esto consiste la profunda oposición entre la pintura al fresco y la pintura al óleo. Luego podía plantearse el problema de la oposición entre los dos sentimientos de la forma, el apolíneo y el fáustico. El contorno limita la materia. Los tonos de color interpretan el espacio^[27]. Aquel posee una naturaleza sensible inmediata; es *narrativo*. El espacio, en cambio, es trascendente por esencia. Habla a la imaginación. En las artes, que están dominadas por el simbolismo del espacio, el aspecto narrativo rebaja y oscurece la tendencia más profunda. Y un teórico que sienta aquí latente una misteriosa desproporción, sin alcanzar a comprenderla, se aferrará a la oposición superficial entre el contenido y la forma. Este problema es un problema puramente occidental, que revela como pocos la perfecta inversión que se ha producido en el significado de los elementos pictóricos, a partir del instante en que termina el Renacimiento y surge una música instrumental de gran estilo. La Antigüedad no podía plantearse problemas como el del contenido y la forma en este sentido. En una estatua ática, ambas cosas son perfectamente idénticas; son el cuerpo humano. Pero el caso de la pintura barroca se complica todavía más con la lucha entre *el sentimiento popular y el sentimiento elevado*. Las cosas palpables, euclidianas, son populares; el arte «antiguo» es, por lo

tanto, el arte popular en sentido propio. Los espíritus fáusticos percibimos vagamente en la «Antigüedad» ese carácter popular, y a ello obedece en gran parte el encanto indecible que todo lo «antiguo» ejerce sobre nosotros. El espíritu fáustico, en cambio, necesita *conquistar* su propia expresión, ganarla en lucha con el mundo. Para nosotros, la contemplación de la voluntad artística «antigua» constituye el *gran descanso*. Nada hay que conquistar en ella. Todo se nos entrega fácilmente. Y en realidad la tendencia antigótica de los florentinos ha producido algo semejante. En muchos aspectos de su creación, Rafael es popular. Rembrandt, en cambio, no puede serlo nunca. A partir del Tiziano la pintura ha ido haciéndose cada vez más esotérica; y otro tanto le ha sucedido a la poesía y a la música. El arte gótico lo fue ya desde sus comienzos: Dante, Wolfram. La muchedumbre de los fieles no estuvo nunca capacitada para entender las misas de Okeghem, de Palestrina, e incluso de Bach. La multitud se aburre oyendo a Mozart y Beethoven. La música actúa sobre el vulgo solo por cuanto ejerce algún influjo sobre su estado de ánimo. En los conciertos y en los museos la masa se figura sentir interés hacia aquellas cosas porque las teorías sobre la educación popular han puesto en circulación el tópico del arte para todos. Pero un arte fáustico no puede ser un arte para todos. Le es esencial no serlo; y si la pintura contemporánea se ofrece exclusivamente a un pequeño círculo de entendidos, círculo que se va reduciendo cada día más, no hace sino confirmar su aversión por el objeto vulgar y fácil. Al «contenido» se le niega todo valor propio; y la realidad se atribuye al espacio, por el cual —según Kant— *existen las cosas*. Ha penetrado en la pintura desde entonces un elemento metafísico, de difícil acceso, que no se entrega a la comprensión del lego. Mas para Fidias la palabra «lego» no hubiera tenido sentido. La plástica de Fidias se ofrecía a los ojos del cuerpo, no a los del espíritu. *Un arte inespacial es, a priori, un arte afilosófico.*

7

Hay un principio importante que se halla en relación con todo esto: es el principio de la *composición*. En el cuadro, las cosas pueden agruparse por modo inorgánico, unas sobre otras, unas junto a otras, unas detrás de otras, sin perspectiva, sin mutua relación, es decir, sin destacar el hecho de que su realidad depende de la estructura del espacio; lo cual no quiere decir que se niegue esa dependencia. Así dibujan los salvajes y los niños antes de que la experiencia íntima de la profundidad haya sometido sus impresiones sensibles del universo a un orden más profundo. Pero este orden, que depende del símbolo primario, es diferente en cada cultura. Nuestra manera de componer las cosas, ordenándolas en perspectivas, resulta evidente para nosotros; sin embargo, constituye un caso único que la pintura de las restantes culturas ni conoce ni quiere. El arte egipcio gustaba de representar sucesos

simultáneos, disponiéndolos en series superpuestas. De esta suerte suprimía en la impresión del cuadro la tercera dimensión. El arte apolíneo representaba figuras y grupos aislados, evitando deliberadamente las relaciones de espacio y tiempo en la superficie del cuadro. Los frescos de Polignoto, en el vestíbulo de Delfos, constituyen un ejemplo bien conocido. No había en ellos un fondo que pusiera en mutua relación las diferentes escenas, pues semejante fondo hubiera menoscabado la significación de las cosas como única realidad frente al espacio, que es la nada. El frontón del templo de Egina, la procesión de dioses en el vaso François, y el friso de los gigantes de Pérgamo ostentan una serie meándrica de motivos aislados, intercambiables, pero en modo alguno un organismo. Hasta la época helenística —el friso de Télefo en el altar de Pérgamo es el ejemplo más viejo que se conserva— no aparece el motivo de la serie uniforme, motivo contrario al espíritu de la Antigüedad. También en esto el sentir del Renacimiento fue puramente gótico. Llevó la composición de los grupos a tal altura, que ha seguido siendo un modelo para los siglos posteriores. Mas ese orden nacía del espacio, y en sus últimos fundamentos era como una música suave de la extensión, impregnada de luminosos colores; una música que con su ritmo invisible acompaña en la lejanía todas las *resistencias* de la *luz* que la mirada inteligente concibe como cosas, como seres. Pero establecer en el espacio ese orden, que insensiblemente convierte la perspectiva lineal en perspectiva aérea y luminosa, era ya superar interiormente el Renacimiento.

A partir del Renacimiento se suceden en compacta serie los grandes músicos, desde Orlando Lasso y Palestrina hasta Wagner; y los grandes pintores, desde Tiziano hasta Manet, Marées y Leibl. La plástica, en cambio, decae hasta sumirse en la más completa insignificancia. La pintura al óleo y la música instrumental recorren una evolución orgánica, cuyo término, implícito ya en el arte gótico, fue alcanzado por el barroco. Ambas artes, que son fáusticas en el sentido más alto de la palabra, constituyen, dentro de esos límites, dos *protofenómenos*. Tienen un alma, una fisonomía, y, por lo tanto, una historia; una historia de ellas solas. La escultura, en cambio, se limita a dos o tres hermosas obras, casos fortuitos que nacen a la sombra de la pintura, de la jardinería o de la arquitectura. Pero en el cuadro del arte occidental se puede muy bien prescindir de ellas. Ya no existe el estilo plástico en el sentido en que decimos que existe el estilo pictórico y musical. Ni hay una tradición cerrada ni se ve una conexión necesaria entre las obras de un Maderna, un Goujón, un Puget y un Schlüter. Leonardo empieza ya a manifestar un verdadero desprecio por la escultura. A lo sumo admite el vaciado en bronce, a causa de sus cualidades pictóricas. En cambio, el elemento propio de Miguel Ángel es el mármol blanco. Pero este artista mismo, cuando llega a la vejez, comienza también a sentir que le fallan las obras de carácter plástico. Y ninguno de los escultores que le suceden es grande en el sentido que son grandes Rembrandt y Bach. Sin duda se encuentran en la escultura moderna obras sólidas y de buen gusto. Pero no hay ninguna que pueda parangonarse con la *Ronda nocturna* o la *Pasión según san Mateo*; ninguna que, como estas, sea la

expresión profunda de toda una humanidad. La plástica ha dejado de representar el sino de su cultura. Su lenguaje ya no tiene sentido. Es completamente imposible expresar en un busto el contenido de un retrato de Rembrandt. Si alguna vez surge un escultor de importancia, como Bernini o los maestros de la escuela española de la misma época, o Pigalle o Rodin —naturalmente, ninguno de ellos ha podido trascender de lo decorativo para llegar a un simbolismo profundo—, resulta, o un retrasado imitador del Renacimiento, como Thorwaldsen, o un pintor disfrazado, como Houdon y Rodin, o un arquitecto, como Bernini y Schlüter, o un decorador, como Coysevox; y su misma aparición demuestra claramente que este arte de la escultura, que ya no puede tener contenido fáustico, carece de problemas y, por lo tanto, de alma, de historia vital, en el sentido de una evolución completa del estilo. A la música de la Antigüedad le sucede lo mismo que a la plástica de Occidente. Después de haber producido en el dórico primitivo algunas obras iniciales que acaso no carecían de importancia, la música antigua hubo de dejar el campo libre a las dos artes típicamente apolíneas, la plástica y la pintura al fresco en los siglos maduros del jónico (650-350). Al renunciar a la armonía y a la polifonía tuvo que renunciar asimismo al rango de un arte mayor, de evolución orgánica propia.

8

La pintura antigua, en su estilo riguroso, usaba una paleta limitada al amarillo, al rojo, al negro y al blanco. Hace mucho tiempo que se ha hecho notar esta circunstancia extraña. Para explicarla se ha apelado a motivos hartos superficiales y notoriamente materialistas o a hipótesis absurdas, como la de una supuesta ceguera de los griegos para los demás colores. El mismo Nietzsche habla de esto (*Aurora*).

Pero ¿por qué la pintura antigua, en la época de su mayor florecimiento, evita el azul y aun el verde azulado, iniciando la escala de los colores lícitos en los tonos amarillo verdoso y rojo azulado^[28]? No hay duda de que en esta limitación se expresa el símbolo primario del alma euclidiana.

El azul y el verde son los colores del cielo, del mar, de la campiña fértil, de las sombras al sol del mediodía, de los atardeceres, de las montañas lejanas. Son colores que esencialmente pertenecen a la atmósfera, no a las cosas mismas, colores *fríos* que anulan los cuerpos y producen impresiones de lejanía, de amplio horizonte, de infinito.

Por eso, mientras Polignoto los evita cuidadosamente en sus frescos, en cambio la pintura al óleo, la pintura de perspectivas, emplea como elementos creadores del espacio unos azules y unos verdes «infinitesimales» que durante toda su historia, desde los venecianos hasta el siglo XIX, constituyen el matiz fundamental de rango preeminente, el tono que *sustenta* el sentido todo del colorido, el *basso continuo* con

el que armonizan los tonos calientes, amarillos y rojos, más escasos y supeditados a aquellos. No me refiero a ese verde intenso, alegre, *próximo*, que Rafael o Durero emplean a veces —pocas veces— en los paños, sino a un verde azulado indefinible, que aparece en mil matices de blanco, gris y pardo, a un color profundamente musical en que está inmersa toda la atmósfera, sobre todo en los Gobelinos. Este color es el elemento principal de eso que se ha llamado perspectiva aérea, por oposición a la perspectiva lineal, y que hubiera debido llamarse perspectiva barroca, por oposición a la perspectiva del Renacimiento. Se le encuentra en Italia; el vigor con que produce la impresión de la profundidad va creciendo en Leonardo, Guercino, Albani. Se le encuentra en Holanda (Ruysdael, Hobbema). Se le encuentra, sobre todo, en los grandes franceses, desde Poussin, Lorena y Watteau, hasta Corot. El azul, que también es color de perspectiva, se relaciona siempre con lo oscuro, lo apagado, lo irreal. No penetra, sino que arrebatada hacia la lejanía. Goethe, en su *Teoría de los colores*, le ha llamado «una nada encantadora».

El azul y el verde son colores trascendentes, espirituales, suprasensibles. No se dan en la pintura al fresco de estilo ático; y por eso mismo *predominan* en la pintura al óleo. El amarillo y el rojo, colores «antiguos», son los colores de la materia, de la proximidad, de las emociones sanguíneas. El rojo es el color propio de la sexualidad; por eso es el único que actúa sobre los animales. Es el que más se aproxima al símbolo del falo —y, por lo tanto, de la estatua y de la columna dórica—, mientras que el azul purísimo sirve para transfigurar el manto de la Virgen. Esta relación se ha impuesto por sí misma en todas las escuelas, con necesidad profunda. El violeta —que es un rojo superado, vencido por el azul— es el color de las mujeres que han perdido su fertilidad y de los sacerdotes que viven en el celibato.

El amarillo y el rojo son colores *populares*, los colores de las multitudes, de los niños, de las mujeres y de los salvajes. En España y Venecia el hombre distinguido prefiere —por el afán inconsciente de mantenerse apartado y distante— un negro o un azul suntuoso. El amarillo y el rojo —colores *euclidianos*, *apolíneos*, *politeístas*— son, por último, los colores del primer plano social, de las ruidosas aglomeraciones, de los mercados, de las fiestas populares, de la vida ingenua y atropellada, del *fatum* antiguo, del azar ciego, de la existencia puntiforme. El azul y el verde —colores *fáusticos*, *monoteístas*— son los colores de la soledad, de la solicitud, de la gran curva que une el presente con el pasado y el futuro, del sino como decreto inmanente en el cósmico conjunto.

Más arriba hemos establecido la relación que une el sino de Shakespeare al espacio y el sino de Sófocles al cuerpo aislado. Todas las culturas profundamente trascendentes, todas las culturas cuyo símbolo primario exige una superación de las apariencias visibles, una vida de lucha y de conquista, que no se abandona a lo que adviene, todas estas culturas sienten hacia el espacio la misma propensión metafísica que hacia el azul y el negro. En los estudios de Goethe acerca de los colores entópicos de la atmósfera, se encuentran profundas observaciones sobre la relación

que existe entre la idea del espacio y el sentido de los colores. El simbolismo de los colores que derivamos aquí de las ideas del espacio y del sino coincide perfectamente con el expuesto por Goethe en su *Teoría de los colores*.

El empleo más importante del verde sombrío como color del sino se encuentra en Grünewald, cuyas «noches» tienen una indescriptible potencia de espacialidad que solo Rembrandt ha podido después alcanzar. Al contemplarlas se recibe la impresión de que ese verde azulado, que es el mismo color en que está a veces envuelto el interior de las grandes catedrales, podría denominarse el color específico del *catolicismo*, suponiendo que se dé este nombre única y exclusivamente al cristianismo fáustico, con la eucaristía como centro, al cristianismo fundado en 1215 por el Concilio lateranense y perfeccionado por el tridentino. Ese color, con su silenciosa grandeza, dista seguramente tanto del fastuoso fondo dorado de las imágenes cristianobizantinas como de los colores chillones, alegres, «paganos», de los templos y estatuas griegos. Advuértase que ese color, para producir impresión, necesita que el cuadro esté expuesto en un «espacio interior», es decir, lo contrario del amarillo y del rojo. La pintura antigua es resueltamente pintura de la calle; en cambio, la pintura occidental es un arte de taller. En toda la gran pintura al óleo, desde Leonardo hasta el final del siglo XVIII, no hay una obra pensada para ser vista a la luz cruda del día. Reaparece aquí la oposición entre la música de cámara y la estatua aislada, al aire libre. Algunos han querido explicar este hecho por el clima. Pero esta explicación superficial quedaría refutada —si fuere necesario refutarla— por el caso de la pintura egipcia. Para el sentimiento vital de los antiguos, el espacio infinito era una perfecta nada; por lo tanto, el azul y el verde, con su poder anulador de la realidad y creador de la lejanía, hubieran hecho vacilar la omnipotencia de los primeros términos, de los cuerpos aislados, menoscabando así el sentido propio de las obras del arte apolíneo. Para los ojos de un ateniense, un cuadro con el colorido de Watteau sería algo sin esencia, sin realidad, algo falso, vacío, de una vacuidad interna que difícilmente podría expresarse con palabras. Ese colorido da a las superficies sensibles, a los planos que reflejan la luz, el valor de testimonios y límites, no de las cosas, sino del espacio circundante. Por eso lo rechazó la Antigüedad. Por eso predomina en nuestra cultura occidental.

9

El arte árabe ha expresado el sentimiento mágico del universo por medio del *fondo dorado* de sus mosaicos y sus tablas. Para conocer sus efectos de fabuloso confucionismo y, por lo tanto, desentrañar su intención simbólica, es preciso estudiar los mosaicos de Rávena, los maestros primitivos de la región renana y, sobre todo, de la Italia septentrional, que trabajan aún bajo la influencia de modelos

lombardobizantinos; pero también es necesario estudiar las ilustraciones de los manuscritos góticos, a los que sin duda sirvieron de modelo los códices purpúreos de Bizancio. Ahora podemos contemplar las almas de las tres culturas, empeñadas en problemas muy semejantes, y examinar lo que cada una da de sí. El alma apolínea no reconocía como real nada más que lo presente, con presencia inmediata en lugar y tiempo, y por eso hubo de excluir el fondo de sus imágenes. El alma fáustica, superando todo límite sensible, aspiraba a lo infinito; por eso hubo de trasladar a la lejanía el centro de su idea plástica por medio de la perspectiva. El alma mágica sentía todo acontecimiento como la expresión de ciertas potencias misteriosas que llenaban la caverna cósmica con su sustancia espiritual; por eso hubo de cerrar la escena por medio de un fondo dorado, es decir, por medio de un elemento que está más allá de todo colorido natural. El dorado, en efecto, no es un color. Si lo comparamos con el amarillo, veremos que la impresión sensible, muy compleja, que el dorado produce, es debida al reflejo metálico difuso de un medio transparente que cubre la superficie. Los colores —la sustancia cromática del muro liso, en los frescos, o el pigmento depositado por el pincel— son naturales. Pero el brillo metálico^[29] es sobrenatural; no se presenta casi nunca en la naturaleza; recuerda los demás símbolos de esta cultura, la alquimia y la cábala, la piedra filosofal, el libro sagrado, el arabesco, la forma interna de los cuentos de *Las mil y una noches*. En el simbolismo de estos fondos, misteriosamente hieráticos, están contenidas todas las teorías que enseñaban Plotino y los gnósticos sobre la esencia de las cosas, su independencia del espacio, sus causas fortuitas; opiniones que para *nuestro* sentimiento cósmico resultan harto paradójicas y casi incomprensibles. La esencia de los cuerpos fue un importante tema de discusiones entre los neopitagóricos y los neoplatónicos, como más tarde entre las escuelas de Bagdad y Basora. Suhrawardi distinguió entre la extensión, que para él era la esencia primaria del cuerpo, y la altura, anchura y profundidad, que consideraba como accidentes. Nazzam negaba que los átomos fuesen sustancias corpóreas y llenasen el espacio. Todas estas opiniones metafísicas, que se suceden desde Filón y san Pablo hasta los últimos grandes pensadores de la filosofía islámica, revelan el sentimiento cósmico de la cultura árabe. Su importancia es decisiva en las discusiones de los concilios sobre la sustancia de Cristo^[30]. El fondo dorado de aquellos cuadros, en el territorio de la Iglesia occidental, tiene, pues, una significación dogmática muy acentuada. Expresa la esencia y la providencia del espíritu divino. Representa la forma *árabe* de la conciencia cristiana; y esta es la razón profunda de que los fondos dorados de las representaciones tomadas de la leyenda cristiana hayan sido considerados durante mil años como el único tratamiento posible y digno, en sentido metafísico y hasta ético. Cuando en el gótico naciente aparecieron los primeros fondos «reales», con cielos verdeazulados, amplios horizontes y perspectivas de profundidad, produjeron al principio el efecto de cosa profana y mundana. Se sintió muy bien, aunque sin conocerlo, el profundo cambio dogmático que esas novedades manifestaban. Lo demuestran claramente esos fondos

de tapices, en los cuales se oculta con sagrado temor la profundidad propiamente dicha. Los espíritus góticos vislumbran ya la profundidad; pero no se atreven aún a ponerla de manifiesto. Ya hemos visto que justamente en esta época, cuando el cristianismo *fáustico*-germanocatólico llega a la conciencia clara de sí mismo, estableciendo el sacramento de la penitencia (nueva religión bajo el manto de la anterior), aparece en el arte de los franciscanos la tendencia hacia la perspectiva y el colorido, el afán de conquistar el espacio aéreo; y esta tendencia transforma por completo el sentido de la pintura. El cristianismo occidental está con el oriental en la misma relación que el símbolo de la perspectiva con el símbolo del fondo dorado. Y el cisma definitivo se produce casi al mismo tiempo en la iglesia y en el arte. El paisaje empieza a concebirse como fondo de la escena; y simultáneamente las almas religiosas comienzan a comprender la infinitud *dinámica* de Dios. Y cuando los fondos dorados desaparecen de los cuadros religiosos, desaparecen también de los concilios occidentales aquellos problemas ontológicos, mágicos, acerca de la divinidad, aquellos problemas que conmovieran, con honda pasión, todos los concilios orientales, el de Nicea, el de Éfeso, el de Calcedonia.

10

Los venecianos son los que han descubierto la técnica de la *pincelada visible*, introduciéndola en la pintura al óleo como motivo musical, creador de espaciosidades. Los maestros florentinos conservaron la manera «antigua», aunque poniéndola al servicio del sentimiento gótico, aquella manera que consistía en pulir las transiciones, en crear superficies cromáticas puras, bien delimitadas, inmóviles. Los cuadros florentinos tienen algo de permanente, de *estático*, en oposición clara y consciente a la movilidad típica de los medios expresivos que el arte gótico traía de allende los Alpes. La pincelada del siglo xv es una negación del pasado y del futuro. El sentido *histórico* aparece en la pintura cuando la labor del pincel se hace continuamente visible y se conserva, por decirlo así, en perpetuo trance de realización; en la obra del pintor se desea ver no solo algo que ha *llegado a ser*, sino también algo que *está siendo*. Esto precisamente es lo que el Renacimiento había querido evitar. Unos paños del Perugino no nos dicen nada de su nacimiento artístico; están *terminados*, dados, absolutamente presentes. En cambio, las pinceladas sueltas, que por primera vez aparecen en las obras de la vejez del Tiziano, como un lenguaje de formas perfectamente nuevo, son los acentos de un temperamento personal, acentos tan característicos como los colores orquestales de Monteverdi, un flujo y reflujo melódico comparable al de los madrigales venecianos de la misma época, unas rayas y manchas que se suceden sin transición, se cruzan, se tapan, se confunden, dando al elemento cromático una movilidad infinita. El análisis

geométrico contemporáneo de esta pintura representa también los objetos produciéndose, no producidos. Cada uno de esos cuadros tiene una historia y no la oculta. Ante ellos siente el hombre fáustico que su alma realiza una evolución. Ante los grandes paisajes de los maestros barrocos es lícito pronunciar la palabra «histórico», para percibir en esos paisajes un sentido que permanece extraño por completo a las estatuas áticas. En la melodía de esas pinceladas inquietas e infinitas reside el eterno devenir, el tiempo progrediente, el sino dinámico de los mundos. Se suele oponer en el estilo de la pintura el color y el dibujo. Desde este punto de vista, esa oposición significa la oposición entre la forma histórica y la forma ahistórica, entre la afirmación y la negación del desarrollo interno, entre la eternidad y el momento. La obra de arte «antigua» es un suceso; la occidental es una hazaña. Aquella es el símbolo de la hora puntiforme; esta es un transcurrir orgánico. La fisonomía de la pincelada es un ornamento *puramente musical*, completamente nuevo, infinitamente rico y personal, desconocido de todas las demás culturas. Al *allegro feroce* de Franz Hals puede oponerse el *andante con moto* de Van Dyck; a las tonalidades en bemol de Guercino, los sostenidos de Velázquez. Desde ahora, el concepto de *tempo* forma parte de la pintura y nos recuerda que este arte es el arte de un alma que, contrariamente al alma antigua, no olvida nada, no quiere olvidar nada de lo que ha sido una vez. La trama aérea de las pinceladas volatiliza al mismo tiempo las superficies sensibles de las cosas. Los contornos se desvanecen en el claroscuro. Es preciso que el espectador mire el cuadro desde lejos para que esos valores de espacio cromáticos le produzcan impresiones corpóreas. El aire, saturado de colores inquietos, es el que engendra siempre las cosas.

Y a partir de ahora aparece en la pintura occidental un símbolo de importancia suprema, ese color denominado «pardo de taller», que poco a poco va esfumando la realidad de todos los demás colores. Los viejos florentinos no lo conocían, ni tampoco los primeros maestros holandeses y renanos. Pacher, Durero, Holbein, aunque apasionados por la profundidad del espacio, no lo empleaban todavía. La época de su triunfo es el final del siglo XVI. El pardo de taller no oculta su procedencia de aquel verde «infinitesimal» con que están hechos los fondos de Leonardo, Schongauer y Grünewald; pero tiene un poder sobre las cosas, incomparablemente mayor. Él es el que da al espacio la victoria definitiva sobre la materia, superando también los recursos primitivos de la perspectiva lineal, con su carácter renacentista, que se advierte en el empleo de motivos arquitectónicos. El pardo de taller mantiene continuamente con la técnica impresionista de la pincelada visible una relación enigmática. Este color y esta técnica son los dos elementos que volatilizan la existencia palpable del mundo sensible —del mundo del instante y del primer plano— y la transforman definitivamente en apariencia atmosférica. La línea desaparece del cuadro colorista. El fondo dorado del alma mágica había soñado con una potencia misteriosa que en esta cueva del universo domina y quiebra a su sabor las leyes del mundo corpóreo. El pardo de estas pinturas descubre, en cambio, a la

mirada, en infinitud pura, saturada de forma. En la evolución del estilo occidental, su descubrimiento señala una altura máxima. *Por oposición al verde precedente, el pardo de taller tiene algo de protestante.* Es una anticipación del panteísmo septentrional, de ese panteísmo del siglo XVIII que navega por las regiones de lo ilimitado y que tan bien expresan los versos de los arcángeles en el prólogo del *Fausto* de Goethe. La atmósfera del rey Lear y de Macbeth es muy parecida a la suya. La música instrumental de esta época se afana igualmente por hallar armonías cada vez más ricas (De Rore y Lucas Marenzio) y por estructurar el cuerpo sonoro de los instrumentos de cuerda y de viento, afán que corresponde exactamente a la nueva tendencia de la pintura, que quiere crear un *cromatismo pictórico*, partiendo de los colores puros, mediante un sinnúmero de matices parduscos y el contraste entre las pinceladas yuxtapuestas. Estas dos artes, la pintura y la música, extienden por sus mundos de colores y de sonidos —sonidos cromáticos y colores sonoros— una atmósfera de purísima espacialidad, una atmósfera que envuelve, no al hombre como figura y cuerpo, sino al alma desnuda, una atmósfera que es símbolo del alma misma. Estas dos artes llegan a una interioridad tal, que en las obras más profundas de Rembrandt y de Beethoven no hay misterio que no esté descubierto. Esa interioridad justamente es la que el hombre apolíneo quiso *eliminar* con su arte rigurosamente somático.

Los viejos colores del primer plano, el amarillo y el rojo —las tonalidades «antiguas»—, se emplean cada vez menos a partir de ahora, y siempre en contraste deliberado con las lejanías y las profundidades, para acentuarlas y sublimarlas (sobre todo en Rembrandt y en Vermeer). Ese pardo atmosférico, extraño por completo al Renacimiento, es el color más irreal que existe. Es el único «color fundamental» *que no se da en el arco iris*. Hay luz blanca, luz amarilla, luz verde, luz roja, luz azul de la más perfecta pureza. Pero una luz parda que sea pura es cosa que excede a las posibilidades de nuestra naturaleza. Todas esas tonalidades de matiz pardo verdoso, plateado, pardo húmedo, dorado, que aparecen en el Giorgione en suntuosas variedades, que los grandes holandeses emplean cada vez con más audacia y que al fin se pierden al terminar el siglo XVIII, despojan a la naturaleza de su realidad palpable. Hay en esto como una confesión religiosa. Se perciben próximos los espíritus de Port-Royal y de Leibniz. Constable, que es el fundador de una pintura *civilizada*, manifiesta ya una voluntad artística diferente, una voluntad que busca su expresión. Ese mismo pardo que había aprendido de los holandeses y que significaba entonces el sino, Dios, el sentido de la vida, significa en él algo muy distinto, mero romanticismo, sensibilidad, añoranza de algo desaparecido, recuerdos del gran pasado de la pintura moribunda. Los últimos maestros alemanes —Lessing, Marées, Spitzweg, Diez, Leibl^[31]—, cuyo arte retardatario es un trozo de romanticismo, una retrospección, un eco, conservaron esa tonalidad parda como exquisita herencia del pasado y reaccionaron contra las tendencias conscientes de su generación —la pintura al aire libre, pintura sin alma que mata las almas, pintura de una generación

haeckeliana— porque no pudieron abandonar interiormente esa última característica del gran estilo. Todavía no se ha comprendido bien esa lucha entre el pardo de Rembrandt, de la escuela vieja, y el aire libre de la nueva escuela. Esa lucha significa en realidad la reacción desesperada del alma frente a los avances del intelecto, de la cultura frente a la civilización; es la oposición entre un arte lleno de necesidad simbólica y una industria artística, que se cultiva en las grandes urbes en forma de arquitectura, pintura, escultura o poesía. Desde este punto de vista se siente bien lo que significa ese color pardo, con el cual expira todo un arte.

Los más profundos de entre los grandes maestros son los que mejor han comprendido ese color; sobre todo Rembrandt. Las misteriosas tonalidades pardas de sus mejores obras son hijas legítimas de las vidrieras góticas, de los crepúsculos que envuelven las altas bóvedas catedralicias. Ese color saturado de oro que vemos en los grandes venecianos —Tiziano, Veronés, Palma, Giorgione— nos recuerdan constantemente el viejo arte, ya muerto, de las vidrieras septentrionales, arte que esos pintores habían olvidado casi por completo. El Renacimiento, con su predilección por los colores corpóreos, es, en este sentido, también un simple episodio, un resultado de tendencias superficiales, hartos conscientes; no el producto de los afanes inconscientes, profundamente fáusticos del alma occidental. En este brillante pardo dorado de la pintura veneciana se dan la mano el gótico y el barroco, el arte de aquellas vidrieras primitivas y la música sombría de Beethoven; es el momento en que los holandeses Willaert y De Rore, con Gabrielli el Viejo, inauguran en la escuela de Venecia el estilo barroco de la música colorista.

El color pardo se ha convertido ahora en el color propio del *alma*, de un alma templada históricamente. Creo que Nietzsche ha hablado una vez de la música parda de Bizet. Pero el calificativo cuadra mejor a la música que Beethoven compuso para los instrumentos de cuerda^[32], y últimamente a la orquesta de Bruckner, que a veces llena el espacio de tonalidades pardas y doradas. Todos los demás colores quedan reducidos a una función adjetiva: el amarillo claro y el cinabrio de Vermeer, que, con insistencia verdaderamente metafísica, penetran en el espacio como si vinieran de otro mundo, o las luces amarilloverdosas y rojas de Rembrandt, que parecen casi estar jugueteando con el simbolismo del espacio. En Rubens, artista brillante, pero pobre pensador, el pardo casi carece de idea; es una sombra de color. (El verde azulado, el color «católico», le disputa al pardo la preeminencia en Rubens y en Watteau.) Bien se ve aquí cómo uno y el mismo medio artístico puede tener el valor de un símbolo si es empleado por un hombre profundo, y entonces crea la inaudita trascendencia de los paisajes de Rembrandt; y, en cambio, para otros grandes maestros puede ser simplemente un recurso técnico. Así, como ya hemos observado, resulta patente que la «forma» artísticotécnica, si se piensa por oposición a un «contenido», no tiene la menor relación con la forma verdadera de las grandes obras.

He dicho que el color pardo es un color histórico. Convierte la atmósfera del espacio plástico en un signo de la dirección, del *futuro*. Su voz apaga, en la

representación, el lenguaje de lo momentáneo. Pero el mismo sentido puede dársele igualmente a los restantes colores de la lejanía, y así llegamos a una amplificación muy extraña del simbolismo occidental. Los helenos habían preferido últimamente para sus estatuas el bronce dorado al mármol policromado; porque el resplandor del bronce bajo el cielo azul expresaba mejor la idea de que todo lo corpóreo es singular y único^[33]. Pero el Renacimiento desenterró esas estatuas, cubiertas de una pátina secular negra y verde, y, lleno de respeto y añoranza, saboreó largamente esta impresión histórica. Desde entonces nuestro sentimiento de la forma ha santificado ese negro y ese verde «remotos»; y hoy, para que el bronce produzca impresión sobre *nuestra* pupila, es indispensable la pátina, como para corroborar maliciosamente el hecho de que ese género artístico ya no nos interesa por sí mismo. ¿Qué significa para nosotros una cúpula, una figura de bronce, sin esa pátina que en vez de brillo inmediato nos ofrece una tonalidad de antaño y de allá? ¿No hemos llegado incluso al extremo de producir artificialmente la pátina?

Pero esa elevación del moho a la categoría de un medio artístico, con significación propia, encierra un sentido todavía más profundo. ¿No hubieran los griegos considerado esa producción artificial de la pátina como una destrucción de la obra artística? Los griegos, por motivos espirituales, rechazaron el color verde de las lejanías espaciales. Mas no solo el color. La pátina es símbolo de lo *transitorio* y, por lo tanto, se halla en relación notable con los símbolos del reloj y del sepelio. Más arriba hemos hablado del afán con que el alma fáustica cultiva las ruinas, los testimonios del remoto pasado. Esta tendencia, que se manifiesta en las colecciones de antigüedades, de manuscritos, de monedas, en las excursiones al foro romano y a Pompeya, en las excavaciones y estudios filológicos, se inicia ya en la época de Petrarca. A un griego no se le hubiera ocurrido jamás preocuparse de las ruinas de Cnosos y Tirinto. Todos conocían la *Ilíada*. A ninguno se le pasó por las mientes la idea de hacer excavaciones en la colina de Troya. En cambio, nosotros, movidos por un profundo respeto a las ruinas mismas, conservamos los acueductos de la Campaña, los sepulcros etruscos, los restos de Luksor y Karnak, los castillos derrumbados a orillas del Rin, el *limes* romano, Hersfeld y Paulinzella. Y los conservamos en el estado ruinoso en que se encuentran; porque un oscuro sentimiento nos advierte que toda restauración haría perder a esas ruinas algo difícil de expresar en palabras, algo definitivamente irrecobrable. En cambio, nada más lejos del hombre antiguo que ese respeto por los testigos ruinosos del antaño y del entonces. Los antiguos apartaban de su vista lo que ya no les hablaba en el lenguaje del presente. Nunca lo viejo se conservó por viejo. Después de la destrucción de Atenas por los persas, los atenienses derribaron la Acrópolis: columnas, estatuas, relieves, sin fijarse en si estaban enteros o no; y la reconstruyeron de nuevo. Esta escombrera es justamente la más rica mina de que disponemos para el arte del siglo VI. Ese acto encaja muy bien en el estilo de una cultura que elevó a la categoría de símbolo la cremación de los cadáveres y no se preocupó jamás de regir su vida cotidiana por un horario preciso. Nosotros, en

cambio, hemos elegido la actitud contraria. El paisaje heroico, en el estilo de Claudio de Lorena, es inimaginable sin ruinas. El parque inglés, con sus emociones atmosféricas, sustituyó hacia 1750 al parque francés; sacrificó las grandiosas perspectivas en aras de la «naturaleza» sensitiva de Addison y Pope e introdujo el motivo de las *ruinas artificiales*, que dan al paisaje una mayor profundidad histórica^[34]. Nunca se ha imaginado nada más extraño. La cultura egipcia restauraba los edificios de la época primitiva; pero nunca se hubiera atrevido a *construir ruinas*, como símbolo del pasado. Lo que nos deleita en la estatua antigua no es propiamente la estatua, sino más bien el *torso*. El torso ha sufrido un sino; llega a nosotros envuelto en cierta atmósfera de lejanía; y la pupila busca gustosa el espacio vacío de los miembros ausentes, para rellenarlo con el compás y el ritmo de unas líneas invisibles. Supongamos que se llegase a completar con acierto una estatua antigua mutilada; esto sería matar el encanto misterioso de las infinitas posibilidades. Y me atrevo a afirmar que si los restos de la escultura antigua pueden a veces aproximarse a nuestra alma, es debido exclusivamente a esa *transposición en musicalidad*. El bronce verdoso, el mármol ennegrecido, los mutilados miembros de una figura, anulan ante nuestra mirada las limitaciones de lugar y tiempo. Todas esas cosas se han llamado *pintorescas* —en cambio, las estatuas «terminadas», los edificios, los parques muy arreglados, no son pintorescos—, y en realidad corresponden a la significación más honda del pardo de taller^[35]; pero, en último término, el calificativo de «pintoresco» se refiere en realidad al espíritu de la música instrumental. Si el *Doríforo* de Policeto estuviese ante nuestra vista en bronce fulgurante, con sus ojos de esmalte y su cabellera de oro, ¿nos produciría la misma impresión que la estatua ennegrecida por los años? El torso de Hércules vaticano, ¿no perdería mucho de la poderosa impresión que hoy nos produce si encontrásemos algún día los miembros que le faltan? Las torres y cúpulas de nuestras viejas ciudades, ¿no perderían su profundo encanto metafísico si las recubriéramos de metal nuevo? La vejez, para nosotros como para los egipcios, lo ennoblece todo; en cambio, para el «antiguo», lo degrada todo.

Por último, hay otro hecho que guarda relación con lo que venimos diciendo. La tragedia occidental, movida por el mismo sentimiento, ha preferido los temas *históricos*; y al decir *históricos* me refiero, no a que los asuntos sean demostradamente reales o posibles —que tal no es el sentido propio de la palabra *histórico*—, sino a que tengan *lejanía*, *pátina*. En efecto, un acontecimiento de contenido puramente momentáneo, sin lejanía en el espacio ni en el tiempo; un hecho trágico, tal como los antiguos concebían los hechos trágicos; un mito intemporal, no puede expresar lo que el alma fáustica ha querido, ha debido expresar. Nosotros tenemos, pues, tragedias del pasado y tragedias del futuro —a estas, que son las que nos presentan el hombre futuro como sujeto del sino, pertenecen en cierto modo *Fausto*, *Peer Gynt*, el *Crepúsculo de los dioses*—; pero no tenemos tragedias del presente, si se prescinde de los dramas sociales del siglo XIX, que carecen de

importancia. Cuando Shakespeare quiere expresar algo de importancia en el presente, elige siempre países extraños, en donde no estuvo nunca, y de preferencia Italia; y los poetas alemanes eligen Inglaterra y Francia. De esta manera queda excluida la *proximidad* en el espacio y en el tiempo, proximidad que el dramático acentuaba aun en el mito.

II

EL DESNUDO Y EL RETRATO

11

Se ha dicho que la cultura «antigua» es una cultura del cuerpo, y la septentrional una cultura del espíritu, no sin la intención tácita de desvalorar la una en provecho de la otra. Harto trivial es, sin duda, esa oposición, de gusto renacentista, entre lo antiguo y lo moderno, lo pagano y lo cristiano, tal como se entiende comúnmente; sin embargo, hubiera podido conducir a resultados decisivos si tras la fórmula se hubiese sabido descubrir el origen.

Si el mundo que circunda al hombre es, en efecto —prescindiendo de lo que además sea—, un macrocosmo que se refiere a un microcosmo, un inmenso conjunto de *símbolos*, entonces el hombre mismo, en tanto que pertenece a la trama de la realidad, en tanto que es una *forma manifestativa*, debe caer bajo el imperio de ese simbolismo. Pero en la impresión que el hombre produce sobre sus semejantes, ¿qué elemento puede aspirar al rango de un símbolo? ¿En dónde se halla compendiada la esencia del hombre y el sentido de su existencia? ¿En dónde se hallan esa esencia y sentido expuestos a la contemplación? La respuesta a todas estas preguntas nos la da el arte.

Pero esa respuesta ha tenido que ser distinta en cada cultura. Cada cultura recibe de la vida una impresión diferente, porque cada una vive de manera diferente. La imagen de lo humano, tanto la imagen metafísica como la ética y la artística, dependen esencialmente de que el individuo se sienta vivir como un cuerpo entre cuerpos o como el centro de un espacio infinito; de que en sus reflexiones conozca la soledad de su yo o su participación sustancial en el consenso universal; de que por el ritmo y curso de su vida afirme o niegue la dirección. En todas estas actitudes se manifiesta el símbolo primario de las grandes culturas. Son sentimientos cósmicos; pero los ideales vitales coinciden perfectamente con ellos. Del ideal antiguo se siguió la aceptación integral de la apariencia sensible; del ideal occidental, en cambio, su no menos apasionada superación. El alma apolínea, euclidiana, puntiforme, sintió el cuerpo empírico, visible, como la expresión perfecta de su modo de ser; el alma fáustica, errante por todas las lejanías, halló esa expresión, no en la persona, no en el *soma*, sino en la *personalidad*, en el *carácter* o como se le quiera llamar. «El alma» era para el griego auténtico, en última instancia, la forma de su cuerpo. Así la definió Aristóteles. «El cuerpo» es para el hombre fáustico el vaso del alma. Así sentía

Goethe.

La consecuencia de todo esto es, empero, que para representar la imagen del hombre, cada cultura elige y construye artes muy diferentes. El sufrimiento de Armida lo expresa Gluck por medio de una melodía que los instrumentos acompañan con su inconsolable y penetrante quejido; en cambio, las esculturas de Pérgamo lo expresan por el lenguaje de todos los músculos. Los retratos helenísticos quieren representar un *tipo* espiritual mediante la estructura de la cabeza. En China, las cabezas de los santos de Ling-yan-si revelan una vida interior *personalísima* por la mirada y el juego de las comisuras labiales.

La tendencia de los antiguos a hacer hablar solamente al cuerpo no proviene de una superabundancia racial. No es la consagración de la sangre —el hombre de la σωφροσύνη no tenía sobrantes que desperdiciar^[36]—; no es, como creía Nietzsche, el goce orgiástico de la energía indomable, de la pasión rebosante. Esto pertenecería más bien a los ideales de la caballería andante germanicocatólica e india. Lo único que le interesa al hombre apolíneo y a su arte es la apoteosis de la *manifestación* corpórea, en el sentido literal de esta palabra: la proporción rítmica del cuerpo y el desarrollo armónico de la musculatura. Esto, empero, *no* es pagano, por oposición a cristiano, sino ático, por oposición a barroco. El hombre del barroco, cristiano o pagano, racionalista o fraile, rechaza ese culto del *soma* tangible, hasta el extremo de caer en la más extraordinaria suciedad, como la que imperaba en la corte de Luis XIV^[37], cuyos trajes, desde la peluca hasta los puños de encaje y los zapatos de bucles, envolvían todo el cuerpo en lazadas ornamentales.

Así, la plástica antigua, cuando hubo logrado cortar toda relación entre la figura y la pared trasera —real o imaginada—; cuando hubo conseguido erigir sobre el pedestal la imagen libre, sin ninguna referencia al contorno, para poderla considerar desde todos los puntos de vista como un cuerpo entre cuerpos, se desenvolvió consecuentemente en el sentido de no representar más que el cuerpo *desnudo*. Y lo que la distingue de todas las demás especies de plástica, en la historia universal de las artes, es *el haber tratado las superficies limitantes del cuerpo con entera fidelidad anatómica*. De esta suerte, quedaba sublimado el principio fundamental del mundo euclidiano. El menor velo hubiese significado una leve contradicción de la apariencia apolínea, una alusión, todo lo indecisa que se quiera, al espacio circundante.

El elemento ornamental, en el sentido *más elevado* de la palabra, reside todo en las proporciones de la construcción^[38] y en el equilibrio de los ejes según el peso y el sostén. El cuerpo, de pie, sentado o yacente, está siempre afirmado en sí mismo y, como el períptero, carece de interior, es decir, de «alma». La columnata exterior que rodea el períptero significa lo mismo que el relieve muscular modelado en todas sus partes: ahí está *todo* el lenguaje de formas que la obra nos habla.

Una razón de carácter puramente metafísico, la necesidad de crearse un símbolo vital de primer orden, fue lo que condujo a los griegos del período posterior a este arte, cuya estrechez ha quedado salvada y encubierta tan solo por la maestría de las

producciones. Porque no es verdad que este lenguaje de las superficies externas sea el más perfecto, el más natural, ni siquiera el más inmediato de que dispone el hombre para su representación. Más bien sucede lo contrario. Si el Renacimiento, con todo el *pathos* de su teoría y la tremenda equivocación acerca de sus propias tendencias, no hubiese violentado nuestro juicio en los momentos mismos en que la plástica se hacía íntimamente extraña a nosotros, hubiéramos advertido hace tiempo cuán excepcional es el estilo ático. A los escultores egipcios y chinos no se les ocurrió nunca hacer de la estructura anatómica exterior la base de la expresión que querían dar a sus obras. Y en las esculturas góticas, por último, nunca interviene para nada el lenguaje de los músculos. Esa hojarasca humana que se ciñe a la trama poderosa de la piedra en un sinfín de estatuas y figuras de relieve —hay más de diez mil en la catedral de Chartres— *no es solamente un ornamento*; desde 1200 sirve ya de expresión para creaciones portentosas, ante las cuales desaparece aún lo más grande de la plástica antigua. Porque esas legiones de seres forman una *unidad trágica*. En ellas el norte, anticipándose a Dante, ha poetizado en un drama universal el sentimiento histórico del alma fáustica, que encuentra su expresión espiritual en el sacramento primario de la penitencia^[39] y, al mismo tiempo, su gran escuela en la confesión. En esta época justamente, Joaquín de Floris, en la soledad de su claustro apúlico, contemplaba la imagen del universo, no como un cosmos, sino como la historia de la salvación, la sucesión de las tres edades del mundo. Esa misma idea es la que representan en Chartres, Reims, Amiens y París la serie de las imágenes que van desde el pecado original hasta el Juicio Final. Cada una de las escenas, cada una de las grandes figuras simbólicas, ocupa su lugar significativo en el sagrado edificio. Cada una de ellas representa su papel en el poema inmenso del mundo. E igualmente cada hombre, cada individuo particular, sentía entonces que el curso de su vida era a modo de un ornamento que formaba parte del plan divino que se desarrolla en la historia de la salvación; y vivía esa conexión personal en las formas de la penitencia y de la confesión. Por eso aquellos cuerpos de piedra no están solamente al servicio de la arquitectura; significan algo más profundo, más único, algo que los sepulcros, a partir de las tumbas regias de Saint-Denis, van expresando con intimidad creciente; hablan de una *personalidad*. Lo que para el hombre antiguo significaba el perfecto modelado de la *superficie* corpórea —que este es el sentido último de todo el prurito anatómico de los artistas griegos: agotar la esencia de la manifestación viviente, figurando, modelando sus planos límites—, eso mismo significa para el hombre fáustico el *retrato*. Y se comprende bien; porque, en efecto, el retrato es la expresión más característica de su sentimiento vital, la única que lo agota. La manera griega de tratar el desnudo constituye la gran excepción; y solo en el caso de Grecia ha conseguido elevarse a la categoría de un arte de primer orden^[40].

¡Desnudo y retrato! He aquí dos aspectos del hombre, que nadie hasta ahora ha sentido como contrapuestos y que, por lo tanto, nadie ha comprendido en toda la profundidad de su manifestación histórico-artística. Y, sin embargo, en la lucha de

esos dos ideales de la forma se manifiesta la total oposición de dos mundos. Allí el porte de la estructura externa es una *realidad esencial* que se ofrece a la contemplación. Aquí la estructura interior del hombre, el alma, es la que nos habla por medio del «rostro»; como el espacio interior de una catedral nos habla por medio de la fachada, verdadero «rostro» del edificio. La mezquita no tiene rostro; por eso la iconoclastia de los musulmes y de los pauliquianos cristianos, que llegó hasta Bizancio en la época de León II, hubo de extirpar toda figura del arte plástico, que en este momento ya tenía asegurado un tesoro de arabescos humanos. En Egipto el rostro de la estatua es como el pilono del templo, algo que se destaca enérgicamente sobre la masa pétreo del cuerpo; así, por ejemplo, en el retrato de Amenemeht III (la esfinge del hicsu de Tanis). En China el rostro es como un paisaje, lleno de arrugas y pequeños detalles que significan algo. Pero para nosotros el retrato es *música*. La mirada, el juego de la boca, el porte de la cabeza, las manos, todo esto es una fuga de sentido delicadísimo, una fuga de varias voces que se desprende del cuadro y viene a *sonar* a los oídos del espectador inteligente.

Mas para conocer bien lo que el retrato occidental significa, por oposición al egipcio y al chino, hace falta tener en cuenta una profunda transformación que se verifica en los idiomas de Occidente y que desde la época merovingia anuncia ya el nacimiento de un nuevo modo de sentir la vida. La transformación a que me refiero se extiende *por igual* al antiguo alemán y al latín vulgar; pero tanto en uno como en otro alcanza *solo* a las lenguas que se están desarrollando en el paisaje materno de la naciente cultura, es decir, que llega al noruego y al español, pero no al rumano. La citada transformación no puede explicarse por el espíritu de las lenguas y la «influencia» de unas obras sobre otras; es debida exclusivamente al espíritu de los hombres, que elevan el uso de las palabras a la categoría de un símbolo. En lugar de *sum*, que en gótico es *im*, se dice *ich bin, I am, je suis*; en lugar de *fecisti*, se dice *tu habes factum, tu as fait, du habes gitan*; y así sucesivamente *daz wîp, un homme, man hat*. Este fenómeno misterioso^[41] no ha podido explicarse hasta ahora porque las familias lingüísticas se consideraban como seres. Pero cesa el misterio tan pronto como se descubre que la estructura de la frase es el retrato del alma. El alma fáustica comienza ya a imprimir su sello en los estados gramaticales de las más distintas procedencias. Esa aparición del «yo» es la aurora de la idea de la personalidad, que creará más tarde el sacramento de la penitencia y la absolución personal. Ese *ego habeo factum*, esa intercalación del verbo auxiliar (*haber* o *ser*) entre un agente y un acto, en vez del *feci*, que es como un *cuerpo en movimiento*, significa que el mundo de los cuerpos es ahora sustituido por un mundo de funciones entre centros de fuerza, esto es, la estática de la frase por una dinámica gramatical. Ese «yo» y ese «tú» nos descubren el secreto del retrato gótico. Un retrato helénico representa el tipo de una postura; no es un «tú», no es una confesión ante el que lo crea o lo comprende. Nuestros retratos, en cambio, reproducen algo *único*, algo que fue una vez y no torna a ser, la historia de una vida en la expresión de un instante, un centro cósmico para

quien lo demás es *su mundo*, como el «yo» es el centro dinámico de la frase fáustica.

Hemos visto ya que la experiencia íntima *de la extensión* toma su origen de la *dirección viva*, del *tiempo*, del *sino*. La realidad integral del cuerpo desnudo y libre cercena la experiencia íntima de la profundidad; en cambio, la «mirada» de un retrato la lanza en las regiones infinitas de lo suprasensible. Por eso la plástica antigua es un arte de las cosas próximas, palpables, intemporales, y prefiere los motivos que expresan la breve, brevísima quietud entre dos movimientos: el último instante *que antecede* al lanzamiento del disco, el primer momento *que sigue* al vuelo de la Victoria, de Peonio, cuando el impulso del cuerpo ha terminado ya y los paños flotantes no han caído aún, actitud que está tan lejos de la duración como de la dirección y que parece suspensa entre el pasado y el futuro. El *veni, vidi, vici* «es» una actitud semejante. En cambio, las formas «yo vine», «yo vi», «yo vencí» expresan un *devenir* en la estructura misma de la frase.

La experiencia íntima de la profundidad es un producirse que da lugar a un producto. Significa el tiempo y suscita el espacio. Es a la vez cósmica e histórica. La dirección viva va hacia *el horizonte como hacia el futuro*. En el futuro sueña ya la Virgen de la puerta de Santa Ana, de Notre-Dame (1230), y más tarde la *Virgen con los guisantes en flor*, del maestro Wilhelm (1400). Sobre el sino medita, mucho antes que el *Moisés* de Miguel Ángel, el *Moisés* de Klaus Sluter en el pozo de Dijon (1390); y las *Sibilas* de Giovanni Pisano en el púlpito de Pistoia (1300) son muy anteriores a las de la capilla Sixtina. Por último, las figuras de los sepulcros góticos descansan de un largo sino mientras que, por el contrario, las estelas funerarias de los cementerios áticos representan escenas graves y juguetonas, pero siempre *intemporales*^[42]. El retrato occidental, desde 1200 en que nace de la piedra, hasta el siglo XVII, en que se convierte en pura música, es infinito en *todos* los sentidos. Enfoca al hombre no solo como centro del universo natural, cuyas manifestaciones perceptibles reciben de él su forma y su sentido, sino principalmente como centro del universo histórico. La estatua antigua es un pedazo de naturaleza presente, y nada más. La poesía antigua es una escultura de palabras. Por eso a nosotros nos produce la impresión de que los griegos se entregaban pura y simplemente a la naturaleza. Nunca conseguiremos borrar de nuestra alma la sensación de que el estilo gótico, comparado con el griego, es *innatural*, es decir, *más* que «naturaleza». Pero no nos confesamos a nosotros mismos que, en último término, eso significa que percibimos en los griegos un defecto. El lenguaje de las formas occidentales es más rico. El retrato pertenece a la naturaleza y a la historia. Un sepulcro de esos grandes maestros holandeses que trabajan desde 1260 en las tumbas regias de Saint-Denis; un retrato de Holbein, Tiziano, Rembrandt o Goya, es una *biografía*; un autorretrato es una *confesión histórica*. Confesarse no significa declararse autor de un acto, sino descubrir al juez la *historia* interna de ese acto. El acto es público; pero sus raíces son las que constituyen el secreto personal. Cuando el protestante y el librepensador se pronuncian en contra de la confesión auricular, no se dan cuenta de que lo que

rechazan no es la idea, sino solamente su manifestación externa. No consienten en confesarse con el sacerdote; pero, en cambio, se confiesan consigo mismos, con el amigo o con la multitud. Toda la poesía del norte es un arte de confesiones en voz alta; y lo mismo el retrato de Rembrandt y la música de Beethoven. Lo que Rafael, Calderón y Haydn confesaban a sus confesores, lo han vertido en el idioma de sus obras. Y el que tenga que callarse, porque le vede hablar su impotencia para dominar la grandeza de esa forma, ese está perdido, como Hölderlin. El hombre occidental vive con plena *conciencia* del devenir, con la vista puesta en el pasado y en el futuro. El griego, en cambio, lleva una vida puntiforme, ahistórica, somática. Ningún griego hubiera sido capaz de verdadera autocrítica. Y esto también se expresa en el tipo de la estatua desnuda, reproducción perfectamente *ahistórica* de un hombre. El autorretrato es el correlato exacto de la autobiografía, a la manera de *Werther* y *Tasso*; y ambas especies artísticas son por completo extrañas al alma antigua. Nada hay más impersonal que el arte griego, y no es posible ni imaginar siquiera a Escopas o a Praxíteles haciéndose un autorretrato.

Estudiemos a Fidias, a Policleto, a cualquier maestro de los posteriores a las guerras médicas. Veremos que la bóveda frontal, los labios, la nariz, las órbitas ciegas de los ojos, todo es expresión de una vitalidad impersonal, vegetativa, *inánime*. ¿Hubiera podido este lenguaje de formas expresar ni aun siquiera aludir a un hecho de la vida interior? No ha habido nunca un arte más exclusivamente limitado a las superficies visibles de los cuerpos. En Miguel Ángel, a pesar de su pasión por la anatomía, la apariencia corporal es siempre expresiva del trabajo que rinden los huesos, los tendones, los órganos del *interior*; la vida se transparenta *bajo* la piel, aun sin que el escultor lo haya deseado. Las creaciones de Miguel Ángel constituyen una fisiognómica, no un sistema de la musculatura. Pero esto significa justamente que para Miguel Ángel el punto de partida del sentimiento de la forma no es el cuerpo material, es el sino personal. Más psicología —y menos «naturaleza»— hay en el brazo de uno de sus esclavos que en la cabeza del *Hermes* de Praxíteles. En el *Discóbolo* de Mirón, la forma exterior existe por sí misma, sin la menor referencia a los órganos interiores, y no digamos al «alma». Si comparamos con las mejores obras de esta época las viejas estatuas egipcias, por ejemplo, la del alcalde aldeano o la del rey Fiops, o por otra parte, el *David* de Donatello, comprendemos lo que quiere decir eso de no reconocer en el cuerpo más que los límites materiales. Los griegos evitan cuidadosamente todo cuanto pueda dar a la cabeza la expresión de algo interno y espiritual. Bien se advierte en las estatuas de Mirón. Si nos fijamos bien, veremos que, consideradas desde el punto de vista de nuestro sentimiento cósmico, opuesto al antiguo, las mejores cabezas de la mejor época del arte griego nos parecerán, al cabo de un rato de contemplación, estúpidas y romas. Es porque les falta justamente el elemento biográfico, el sino. No en vano regía en esta época la prohibición de ofrendar estatuas icónicas. Las estatuas de los vencedores en los juegos olímpicos representaban una actitud de lucha. Hasta Lisipo no hay una sola cabeza de carácter.

Todas son máscaras. Considérese el conjunto de la figura y se verá con qué maestría ha procurado el artista no dar la impresión de que la cabeza sea la parte preferente del cuerpo. Por eso son tan pequeñas estas cabezas, tan insignificantes en la postura, tan poco trabajadas en el modelado. Siempre están tratadas como una parte del cuerpo, como el brazo y el muslo; nunca como el asiento y símbolo de un yo.

Por último, esa impresión de femineidad y aun de afeminamiento que producen muchas de estas cabezas del siglo v y más aún las del siglo iv^[43], es, si bien se mira, el resultado, desde luego involuntario, de ese afán por evitar toda característica personal. Quizá sea lícito afirmar, en conclusión, que el tipo ideal del rostro, en este arte —tipo que de seguro no era el del pueblo griego, como lo demuestran al punto los retratos naturalistas posteriores—, se produjo sumando simples negaciones de los caracteres individuales e históricos, esto es, limitando la plástica del rostro a los elementos puramente euclidianos.

El retrato de la gran época barroca —compuesto con todos los recursos del contrapunto pictórico, que hemos estudiado ya como elementos productores de lejanías espaciales históricas, envuelto en una atmósfera saturada de tonos pardos, sometido a la perspectiva, hecho de pinceladas fugaces, de matices y luces temblorosos— trata el cuerpo como algo que en sí mismo es irreal, como envoltura expresiva de un yo que domina el espacio. (La técnica de la pintura al fresco es euclidiana e incapaz por completo de resolver semejante problema). Todo el cuadro se reduce a un solo tema: el alma. Obsérvese la manera como Rembrandt (por ejemplo, en el aguafuerte del burgomaestre Six, o en el retrato del arquitecto, de Cassel) y últimamente Marées y Leibl (en el retrato de la señora Gedon), pintan las manos y la frente, espiritualizándolas hasta volatilizar la materia, con un lirismo de visionario; y compárese con las manos y la frente de un Apolo o de un Poseidón de la época de Pericles.

El arte gótico sintió profunda y certeramente su misión estética al cubrir el cuerpo de vestiduras. Lo hizo, no por causa del cuerpo, sino para desenvolver en la ornamentación de los paños un lenguaje de formas, en consonancia con el lenguaje de las cabezas y de las manos, como una fuga de la vida. No de otro modo se combinan las voces en el contrapunto, o el *basso continuo* y las notas altas de la orquesta, en el barroco. En Rembrandt es siempre el traje de una melodía del bajo sobre la cual se destacan los motivos de la cabeza.

Las viejas estatuas egipcias, como las figuras vestidas del arte gótico, niegan también el valor propio del cuerpo. Pero las figuras góticas lo niegan mediante los vestidos, que están tratados en sentido ornamental, y cuya fisonomía vigoriza el lenguaje del rostro y de las manos. En cambio, las estatuas egipcias lo niegan reduciendo el cuerpo —como la pirámide y el obelisco— a un esquema matemático y circunscribiendo lo personal a la cabeza, con una concepción tan grandiosa que, al menos en la escultura, no ha sido nunca alcanzada por nadie. Los pliegues del ropaje en la estatua ateniense quieren manifestar el sentido del cuerpo; en la escultura del

norte, por el contrario, anularlo. El vestido, en el arte griego, se transforma en cuerpo; en cambio, en el arte fáustico se convierte en música. He aquí la oposición profunda que en las obras del Alto Renacimiento provoca una lucha sorda entre el ideal consciente del artista y el ideal que inconscientemente se manifiesta en él. El primero, el ideal antigótico, permanece muchas veces en las regiones superficiales, mientras que el segundo, el que conduce del goticismo al barroquismo, arraiga siempre en las profundidades.

12

Vamos a resumir ahora la oposición entre el ideal humano de la cultura fáustica y el de la cultura apolínea. El desnudo y el retrato están entre sí en la misma relación que el cuerpo y el espacio, el instante y la historia, lo superficial y lo profundo, el número euclidiano y el número analítico, la medida y la relación. La estatua arraiga en la tierra. La música —y el retrato occidental es música, es alma tejida de coloridos sonoros— atraviesa el espacio ilimitado. La pintura al fresco está adherida al muro, hecha con el muro. La pintura al óleo, el cuadro, está libre de limitaciones locales. El idioma de las formas apolíneas es la manifestación de algo ya producido. El idioma de las formas fáusticas es ante todo la manifestación de un producirse.

Por eso el arte occidental cuenta entre sus mejores y más íntimas creaciones retratos de niños y cuadros de familia. Pero a la plástica ateniense estos motivos le estaban vedados; y si en la época helenística aparece el motivo juguetón del *putto* no es porque represente un sentimiento del devenir, sino porque representa algo *distinto* de lo común. El niño enlaza el pasado con el futuro. En todo arte de la figura humana que aspire a tener significación simbólica, el niño caracteriza la duración en la transición de las cosas, la infinitud de la vida. Pero la vida antigua se agotaba en la plenitud del momento y los hombres antiguos cerraban los ojos a las lejanías del tiempo. El antiguo solo pensaba en los hombres de su misma sangre que veía a su lado, no en las generaciones venideras. Por eso nunca ha habido un arte que haya evitado tan resueltamente como el griego la representación profunda de los niños. Recordemos la multitud de tipos infantiles que se han producido desde el gótico incipiente hasta el rococó moribundo, incluso en la época del Renacimiento. En cambio, en la Antigüedad no se encuentra hasta después de Alejandro una sola obra importante que represente deliberadamente junto al cuerpo ya desarrollado del hombre o de la mujer, el cuerpo del niño, cuya existencia se halla todavía en el futuro.

En la *idea de maternidad* se comprende el devenir infinito. La mujer madre es el tiempo, es el sino. Así como el acto místico de sentir la profundidad es el que convierte la sensación en extensión y, por lo tanto, en mundo, así la maternidad

produce el cuerpo humano como miembro singular de ese mundo en el que el hombre desde que nace tiene un sino. Todos los símbolos del tiempo y de la lejanía son también símbolos de la maternidad. La *solicitud* es el sentimiento primigenio que mira hacia el futuro; y toda solicitud es maternal. Se refleja en las formas y en las ideas de la familia y del Estado, como también en el principio de la *herencia*, que es el fundamento de una y otro. Cabe afirmar o negar la solicitud; los hombres pueden vivir preocupados o despreocupados del futuro. Y cabe también concebir el tiempo bajo el signo de la eternidad o bajo el signo del momento presente; empleando, por lo tanto, los recursos todos del arte para dar forma sensible, cual símbolo de la vida en el espacio, bien al espectáculo de la generación y alumbramiento, bien al de la maternidad con el niño prendido del pecho. Los antiguos y los indios adoptaron el primero de estos símbolos; los egipcios y los occidentales, el segundo^[44]. El falo y el lingam tienen el carácter de la pura presencia y actualidad, sin relaciones; algo de este carácter posee igualmente la forma de la columna dórica y de la estatua ática. La madre lactante, en cambio, alude al futuro. Pero el arte antiguo no conoce este tema; y puede incluso decirse que el estilo de Fidias es incompatible con él. Aquí se siente que la forma artística antigua contradice y anula el sentido del motivo maternal.

En el arte religioso de Occidente no ha habido, empero, tema más sublime que el de la madre con el niño. El gótico incipiente convierte la María de Theotokos de los mosaicos bizantinos en Máter Dolorosa, en Madre de Dios, en Madre por antonomasia. En el mito germánico aparece la madre —sin duda no antes de la época carolingia— bajo las figuras de Friga y Frau Hölle^[45]. El mismo sentimiento reaparece en bellas expresiones de los *minnesänger*, como Frau Sonne^[46], Frau Welt^[47], Frau Minne^[48]. Una emoción maternal, solícita, resignada, se cierne sobre el mundo de la humanidad gótica; y cuando el cristianismo germanocatólico llega a la plena conciencia de sí mismo, con la concepción definitiva de los sacramentos y, *simultáneamente*, del estilo gótico, *no* sitúa en el centro de su imagen cósmica *al Salvador doliente, sino a la madre que sufre*. En 1250, en la catedral de Reims, magna epopeya de piedra, el lugar preferente en medio de la portada principal no lo ocupa ya la imagen de Cristo, como en París y en Amiens, sino la Virgen madre. Y en esta misma época, la escuela toscana de Arezzo y Siena —Guido de Siena— comienza a insinuar en el tipo bizantino de la Theotokos la expresión del amor maternal. Vienen luego las Madonas rafaelescas, que sirven de tránsito al tipo barroco, a esa mezcla de la amada con la madre que hallamos en Ofelia y Margarita, cuyo secreto se descubre en la transfiguración, al final del segundo *Fausto*, en la fusión con la María gótica.

La imaginación helénica, en cambio, creó diosas que fueron, o Amazonas como Atenea, o heteras como Afrodita. Tal es, en efecto, el tipo antiguo de la femineidad perfecta, que arraiga en el sentimiento fundamental de una fertilidad vegetativa. Aquí también la voz *soma* —cuerpo— expresa íntegramente el sentido de esta manifestación. Pensemos en la obra maestra de este género, los tres poderosos

cuerpos de mujer en el frontón oriental del Partenón y comparémoslos con la imagen más sublime de la madre, la Madona de la Sixtina, por Rafael. En esta no hay ya nada corpóreo; es toda ella lejanía y espacio. La Elena de la *Ilíada*, comparada con Crimilda, *maternal* compañera de Sigfredo, es una hetera; Antígona y Clitemnestra son amazonas. El mismo Esquilo, en la tragedia de su Clitemnestra, pasa en silencio la tragedia de la madre. La figura de Medea es enteramente la *inversión* mítica del tipo fáustico de la Máter Dolorosa; no vive para el futuro, no vive para sus hijos; con el amado, símbolo de la vida como puro presente, desaparece todo para ella. Crimilda venga a sus hijos nonatos; le han matado su futura maternidad, y de eso se venga. En cambio, Medea venga una felicidad pretérita. Cuando la plástica antigua —que es un arte posterior, pues la época órfica^[49] *contemplaba* los dioses, pero no los *veía*— dio el paso decisivo hacia la representación mundana de las divinidades^[50], creó una figura ideal de la mujer antigua que, como la Afrodita de Cnido, es simplemente un cuerpo hermoso; no un carácter, no un yo, sino un trozo de naturaleza. Por eso Praxíteles osó al fin representar una diosa completamente desnuda.

Esta novedad fue duramente censurada, porque se sentía en ella un signo de la decadencia del sentimiento cósmico antiguo. Es cierto que correspondía al simbolismo erótico; pero, en cambio, era contraria a la dignidad de la vieja religión griega. Mas en esta época es justamente cuando empieza a desarrollarse un arte del retrato, al amparo de una forma nueva, recién descubierta y que desde entonces no ha sido jamás olvidada: *el busto*. También en este punto la investigación sobre historia del arte ha cometido el error de considerar que estos son *los comienzos del retrato* en general. En realidad, un rostro gótico manifiesta el sino de un individuo, y un rostro egipcio, a pesar del esquematismo de la figura, ostenta los rasgos reconocibles de una persona determinada, porque solo así puede servir de morada al alma superior del muerto, al *ka*. En cambio, en Grecia se trata de cierta afición a las *figuras de carácter*, como en la comedia ática de la misma época, en la que aparecen solo *tipos* de hombres y de situaciones, a los que se les da un nombre. El «retrato» no se caracteriza por los rasgos personales, sino solo por el nombre que lleva escrito debajo. Es esta una costumbre general entre los niños y los hombres primitivos, costumbre que guarda una estrecha relación con la magia del nombre. El nombre pone en el objeto un poco de la esencia del nombrado, y cada espectador la percibe a su vez. Así debieron de ser las estatuas de los tiranocidas en Atenas, las estatuas —etruscas— de los reyes en el Capitolio y las imágenes icónicas de los vencedores en Olimpia; no «parecidas», sino nombradas, intituladas. Luego hay que añadir la afición al género y el afán industrial de una época que produjo la columna corintia. Se elaboraron en mármol los tipos que aparecen en el teatro de la vida, el ἥθος, que erróneamente solemos traducir por carácter, siendo así que más bien se trata de modos y costumbres de la actitud pública; *el general grave*, *el poeta trágico*, *el orador consumido por la pasión*, *el filósofo ensimismado*. Así es como hay que comprender los famosos retratos de la época helenística, a los cuales falsamente se atribuye la

expresión de una vida profunda espiritual. Poco importa que la obra lleve el nombre de un personaje fallecido hace mucho tiempo —la estatua de Sófocles es de 340— o el de un contemporáneo, que vive aún, como el Pericles de Cresilas. Hasta después del año 400 no llegó Demetrio de Alopeque a acentuar las características individuales en la *estructura externa* de un hombre; y Plinio cuenta que su contemporáneo Lisístrato, hermano de Lisipo, hacía los retratos vaciando en yeso el rostro del modelo y corrigiendo levemente luego el vaciado. Entre estos retratos y el arte de Rembrandt no hay la menor relación. Falta aquí *el alma*. El brillante verismo de los bustos romanos se ha confundido con la hondura fisiognómica. Lo que eleva a las obras de superior rango sobre estos trabajos de obrero y de virtuoso es justamente lo opuesto a la voluntad artística de Marées o de Leibl. Lo significativo no resulta de la obra, sino que se imprime a la obra desde fuera. Un ejemplo de ello es la estatua de Demóstenes, cuyo autor quizá haya visto realmente al gran orador. Las particularidades externas del cuerpo están muy acentuadas, acaso exageradas —a esto se le llamaba entonces naturalismo—; pero sobre esta base primera se ha impreso luego el tipo característico del «orador serio», tal como nos lo presentan los retratos de Esquines y de Lisias en Nápoles, retratos que reproducen el mismo tipo, aunque injerto en una «base» distinta. Estas estatuas tienen la verdad de la vida, pero a la manera antigua, esto es, una verdad típica e impersonal. Nosotros hemos visto esas obras con *nuestros* ojos, y por eso es por lo que las hemos comprendido mal, interpretándolas a nuestro modo.

13

En la pintura al óleo, desde el final del Renacimiento, puede medirse la profundidad de un artista por el valor de sus retratos. Esta regla no sufre apenas excepciones. Todas las figuras del cuadro, aisladas o en grupos, escenas y masas^[51], son retratos por su sentimiento fisiognómico fundamental, aunque la intención del pintor no haya sido esa. Para el artista no cabe en esto elección. Nada hay más instructivo que ver el desnudo mismo transformarse en estudio de retrato, entre las manos de un artista verdaderamente fáustico^[52]. Tomemos dos maestros alemanes, como Lucas Cranach y Tilmann Riemenschneider, que permanecieron intactos de toda teoría y trabajaron con entera ingenuidad, en lo cual se contraponen a Durero, cuya tendencia a las sutilezas estéticas hizo de él una víctima fácil de extrañas influencias. En sus desnudos —rarísimos— muestran una total incapacidad de poner la expresión de sus creaciones en la corporeidad inmediata y presente, en las superficies limitantes. El sentido de la forma humana, y, por lo tanto, el de toda la obra, se condensa con regularidad en la cabeza; es totalmente fisiognómico y no anatómico. Y otro tanto puede decirse de la *Lucrecia* de Durero, a pesar de la

contraria voluntad de este artista, nutrido de estudios italianos. Un desnudo fáustico es una contradicción. Así se explican esas cabezas de carácter sobre malogrados desnudos, como la Niobe de la vieja plástica de las catedrales francesas. Así se explica lo forzado, lo vacilante y extraño de esos ensayos que representan a las claras un sacrificio en aras del ideal grecorromano, sacrificio ofrendado solo por el intelecto artístico, no por el alma. A partir de Leonardo no hay en toda la pintura una obra significativa o característica cuyo sentido tenga por base la realidad euclidiana de un cuerpo desnudo. Y el que cite a Rubens, parangonando el dinamismo desenfrenado de sus robustos cuerpos con el arte de Praxíteles y aun de Escopas, es que no comprende la pintura del maestro flamenco. Justamente esa suntuosa sensibilidad, tan característica en él, le mantuvo alejado de la *estática* que Signorelli imprime a sus cuerpos. Si hay un artista que en la belleza de los cuerpos desnudos haya sabido poner un máximo de *devenir*, escribiendo la *historia* de su florecimiento y carnación, infundiéndoles el resplandor antihelénico de una infinitud interna, ese es Rubens. Compárense los caballos del Partenón con los de su *Batalla de las amazonas* y se verá cuán profunda es la oposición metafísica en la manera de concebir el mismo elemento. Para Rubens —recordemos una vez más la oposición entre la matemática fáustica y la apolínea—, el cuerpo no es magnitud, sino relación. No la proporción clara de los miembros, sino la abundancia de la vida fluyente; el tránsito de la juventud a la vejez es el motivo que, en su *Juicio final* —cuerpos convertidos en llamas—, se une con la movilidad del espacio cósmico, formando una síntesis absolutamente contraria al sentimiento antiguo, síntesis que, en cierto modo, reaparece en las ninfas de Corot, cuyas figuras están como a punto de deshacerse en manchas de color, en reflejos del espacio infinito. No es esta la inspiración del desnudo antiguo. No confundamos el ideal griego de la forma —una existencia plástica encerrada en sí misma— con el simple virtuosismo en la representación de los bellos cuerpos. Estos desnudos, desde Giorgione hasta Boucher, abundan extraordinariamente; pero no son más que «naturalezas muertas» de la carne, pinturas de género, expresiones de una alegre sensualidad. Consideradas en el aspecto de su valor simbólico, estas obras desmerecen grandemente^[53], muy en oposición al *ethos* elevado de los desnudos antiguos.

Por eso estos excelentes pintores no han llegado a la cumbre de su arte ni en el retrato ni en la representación de hondos espacios por medio del paisaje. Sus tonos pardos y verdes y su perspectiva carecen de «religión», de futuro, de sino. No son maestros más que en el terreno de la forma *elemental*, en cuya relación se agota su arte. El enjambre de estos artistas constituye propiamente la sustancia de la evolución histórica en que se manifiesta un gran *arte*. Pero imaginemos un gran *artista* encumbrado hasta aquella otra forma que comprende en sí el alma entera y el sentido total del universo; entonces, si perteneció a la cultura antigua, habrá tenido *forzosamente* que labrar cuerpos desnudos, y si a la occidental, *no habrá podido* hacerlo. Rembrandt no ha pintado nunca un desnudo, en ese sentido de primer plano;

Leonardo, Tiziano, Velázquez, y entre los modernos, Mengs, Leibl, Marées, Manet, raras veces, y cuando lo han pintado, ha sido siempre en un sentido que yo diría *de paisaje*. El retrato sigue siendo la piedra de toque infalible^[54].

Pero hay maestros como Signorelli, Mantegna, Botticelli y aun Verrocchio, que no pueden medirse por la importancia de sus retratos. El monumento ecuestre del *Can grande* (1330) es retrato en un sentido mucho más elevado que la estatua de Bartolomé Colleoni. Los retratos de Rafael —el mejor, el del papa Julio II, fue creado bajo la influencia del veneciano Sebastián del Piombo— pueden dejarse a un lado al apreciar su obra. Hasta Leonardo no aparecen los retratos importantes. Entre la técnica de la pintura al fresco y la técnica de la pintura de retrato hay una sutil contradicción. El primer gran retrato al óleo es, en realidad, el *Dux Loredano*, por Giovanni Bellini. También en esto se revela el carácter del Renacimiento como una repulsa frente al espíritu fáustico occidental. El episodio de Florencia significa el intento de adoptar como símbolo de lo humano el desnudo, en vez del retrato gótico, no del retrato idealista de la Antigüedad posterior, conocido principalmente por los bustos cesáreos. Si pues, el arte del Renacimiento hubiese sido consecuente con su sentido fundamental, habría eliminado por completo los rasgos fisiognómicos. Pero la fuerte corriente de profundidad que caracteriza la voluntad íntima del arte fáustico bastó para mantener, no solo en las pequeñas ciudades y escuelas de la Italia central, sino hasta en las tendencias inconscientes de los grandes pintores, una tradición ininterrumpida de goticismo. El sentido fisiognómico del goticismo llegó incluso a imponerse sobre el elemento extraño del desnudo meridional. Lo que aquellos pintores del Renacimiento producen no son, propiamente, cuerpos que nos hablen por la estática de sus superficies limitantes, sino *juegos de ademanes* que se propagan por todas las partes del cuerpo y que para los ojos inteligentes hacen las *desnudeces* toscanas profundamente idénticas *a los ropajes góticos*. El cuerpo de estos desnudos no es un límite, sino una envoltura. Las figuras desnudas y quietas de Miguel Ángel en la capilla de Médicis son como rostros que nos hablan de un alma. Pero sobre todo, las cabezas pintadas o modeladas se transforman por sí mismas en retratos, aunque sean cabezas de dioses y de santos. Los retratos de Rossellino, Donatello, Benedetto de Majano, Mino de Fiésole están, por el espíritu, tan próximos a Van Eyck, Memling y los primitivos renanos, que llegan a veces a confundirse con estos. Yo sostengo que no existe en realidad un solo retrato verdaderamente renacentista; ni puede existir, si por retrato renacentista se entiende un rostro en donde esté condensado el sentimiento artístico que separa el patio del Palacio Strozzi de la Loggia dei Lanzi y a Perugino de Cimabue. En la arquitectura era posible una creación antigótica, aunque desprovista de todo espíritu apolíneo. Pero en el retrato no; pues el retrato, por sí mismo, como género, es ya un símbolo fáustico. Miguel Ángel eludió el problema. Perseguidor apasionado de un ideal plástico, hubiera creído descender ocupándose de retratos. Su busto de Bruto no es un retrato, como no lo es tampoco su *Julián de Médicis*; en cambio, el que hizo Botticelli de este mismo

personaje, ese sí es un verdadero retrato, y, por lo tanto, una producción marcadamente gótica. Las cabezas de Miguel Ángel son alegorías en el estilo del barroco incipiente, y solo de modo muy superficial pueden compararse a ciertas obras de la época helenística. Por mucho que se estime el valor del busto de Uzzano por Donatello, acaso la creación más importante de esta época y de este círculo, hay que reconocer que, comparado con los retratos venecianos, apenas si puede tomarse en cuenta.

Conviene advertir también que esta tendencia a sustituir el retrato gótico por el desnudo antiguo —o al menos considerado como antiguo—; esta tendencia a reemplazar una forma profundamente histórica y biográfica por otra del todo ahistórica aparece justamente en un momento en que la facultad introspectiva de confesión artística, en el sentido de Goethe, mengua y decae. El hombre cuya alma es verdaderamente renacentista no sabe de evoluciones espirituales. Vive hacia fuera. En esto consiste la gran ventura del *Quattrocento*. Entre la *Vita nuova* de Dante y los sonetos de Miguel Ángel no se ha producido ninguna confesión poética, ningún autorretrato de alto rango. El artista del Renacimiento y el humanista han sido, en la cultura occidental, los únicos espíritus para quienes la voz «soledad» es una palabra vana. Sus vidas transcurren en luminosidades *cortesanas*. Sienten y perciben públicamente, sin íntima insatisfacción, sin pudor. En cambio, las vidas de los grandes holandeses de la misma época transcurren a la sombra de sus obras. *Por eso no es de extrañar* que el otro símbolo de la lejanía histórica, de la solicitud, de la duración, de la reflexión, el *Estado*, en suma, haya desaparecido igualmente del campo visual renacentista, desde Dante hasta Miguel Ángel. Ved a «Florencia la vacilante», que todos su grandes hijos criticaron con acritud, y cuya incapacidad para producir formas políticas sólidas raya en lo increíble, si se compara con otros Estados de Occidente. Ved asimismo esas otras ciudades en donde el espíritu antigótico —que desde este punto de vista podría llamarse *antidinástico*— desarrolló una actividad vivaz en el arte y en la vida pública. En ninguna de ellas existe un verdadero Estado. Todas ofrecen un espectáculo calamitoso y verdaderamente helénico: Médicis, Sforza, Borgia, Malatesta, repúblicas desenfrenadas. Hubo una ciudad, empero, en donde la plástica no tuvo talleres, en donde la música meridional encontró su albergue más propicio, en donde goticismo y barroquismo se dieron la mano por obra del pintor Giovanni Bellini, una ciudad en la cual el Renacimiento fue objeto de muy efímera afición: Venecia. Pero Venecia tuvo retratos y, con ellos, una diplomacia refinada y una gran voluntad de duración política.

14

El Renacimiento resulta de una oposición. Por eso le falta la profundidad, la

amplitud, la certeza de los instintos creadores. Es la única época que ha sido en la teoría más consecuente que en las obras. Es también la única en donde —contrariamente a lo que sucede en el gótico y en el barroco— la fórmula teórica de la voluntad artística precede y muchas veces excede a la potencia creadora. Pero la forzada sumisión de las artes particulares a una plástica pseudoantigua no podía transformar ni alterar la esencia y raigambre profunda de la producción artística, y lo único que consiguió en realidad fue reducir el número de sus posibilidades internas. Para espíritus de amplitud mediana, el tema del Renacimiento era suficiente y hasta favorable, a causa de la claridad con que se manifiesta; por eso no hay aquí luchas como en el gótico, que acomete con los problemas más grandes e informes, esas luchas que caracterizan las escuelas del Rin y de Holanda. La facilidad, la claridad seductora del Renacimiento provienen, en gran parte, de la destreza con que supo eludir las resistencias profundas, aplicando una regla harto simple. ¡Fatal tendencia para los que nacen en este mundo de las formas toscanas con la intimidad de un Memling y la potencia de un Grünewald! En efecto, no podrán desenvolver sus fuerzas en ese mundo ni por él, sino justamente en contra de él. Propendemos a estimar excesivamente el carácter humano de los pintores renacentistas solo porque no descubrimos flaquezas en la forma. Pero en el gótico y el barroco, el artista verdaderamente grande cumple su misión profundizando y perfeccionando su lenguaje artístico. En cambio, en el Renacimiento se ve forzado a destruirlo.

Tal es, en efecto, el caso de Leonardo, de Rafael y de Miguel Ángel, los únicos hombres verdaderamente grandes que aparecen en Italia desde Dante. ¿No es bien extraño que entre los maestros góticos —mudos obreros del arte, silenciosos creadores de lo más alto a que puede llegarse en esta convención y dentro de estos límites— y los venecianos y holandeses de 1600 —también sencillos trabajadores— se hallen esos tres que no solo fueron pintores, no solo escultores, sino pensadores, y pensadores por necesidad, que además de manifestarse en todas las especies posibles, de la expresión artística, se ocuparon de otras mil cosas, eternamente inquietos, insatisfechos, buscando sin cesar la esencia y fin último de su vida, que sin duda no podían encontrar en los supuestos espirituales del Renacimiento? Estos tres genios intentaron, cada uno a su manera y por su camino, trágicamente errado, realizar el ideal «antiguo» de la teoría medicea, y los tres hubieron de rasgar el sueño renacentista por tres lados diferentes: Rafael, por el de la línea; Leonardo, por el de la superficie; Miguel Ángel, por el del cuerpo. El alma extraviada torna en ellos a su punto de partida fáustico. *Quisieron* medida y no relación, dibujo y no efectos de luz y aire, cuerpo euclidiano y no espacio puro. A pesar de lo cual no hubo en Italia plástica euclidiana, estática. Solo una vez fue este arte posible: en Atenas. En cambio, en todas las obras del Renacimiento se percibe una música misteriosa. Todas las figuras están en movimiento; todas manifiestan una tendencia a la lejanía y profundidad; todas se orientan, no en el sentido de Fidias, sino en el de Palestrina; todas proceden, no de las ruinas romanas, sino de la música silenciosa que las

catedrales envían al cielo. Rafael anula la pintura al fresco; Miguel Ángel, la estatua; Leonardo sueña ya con el arte de Rembrandt y de Bach. Cuanto más serio y grave es el afán por realizar el ideal de esta época, más inaprehensible se ofrece este ideal al espíritu.

El gótico y el barroco son, pues, algo que *existe*. El Renacimiento, empero, es siempre un ideal que se cierne sobre la voluntad de una época y que resulta irrealizable, como todos los ideales. Giotto es un artista gótico; Tiziano es un artista barroco. Miguel Ángel *quiso ser* un artista del Renacimiento, pero no lo consiguió. A pesar de todas sus ambiciones plásticas, la pintura mantuvo indiscutible su predominio, con todos los supuestos de la perspectiva septentrional del espacio; lo cual pone bien de manifiesto la contradicción entre lo deseado y lo conseguido. La bella medida, la regla depurada, el premeditado carácter «antiguo» se consideraba, ya en 1520, como sequedad y formalismo. Miguel Ángel, y otros muchos con él, era de opinión que su cornisa del Palacio Farnesio —la cual, desde el punto de vista renacentista, echaba a perder la fachada de Sangallo— superaba con mucho las creaciones de los griegos y los romanos.

Si Petrarca fue el primero, Miguel Ángel fue el último hombre de Florencia que sintió pasión por la Antigüedad. Pero en la pasión de Miguel Ángel se mezclaban ya otros elementos. Tocaba a su fin el cristianismo franciscano de Fra Angélico, con su delicada dulzura, su comedimiento, su tierna devoción; y hay que advertir que a este cristianismo franciscano se debe, en mayor parte de lo que suele creerse, esa claridad meridional que ilumina los productos más maduros del Renacimiento^[55]. El espíritu mayestático de la Contrarreforma, con su gravedad, su movimiento y sus suntuosidades, alienta ya en las obras de Miguel Ángel. Hay algo que en aquella época llamaban «antiguo» y que era solo una forma noble del sentimiento cristianogermánico; ya hemos visto que el motivo predilecto de Florencia, la unión del arco redondo con la columna, es de origen sirio. Pero comparad los capiteles pseudocorintios del siglo xv con los de las ruinas romanas conocidas entonces. Miguel Ángel fue el único que no admitió en esto ningún término medio. Quería claridad. Para él la cuestión de la forma era una cuestión religiosa; se trata, para él y solo para él, de todo o nada. Así se explican los tremendos combates solitarios de este hombre, el más desventurado de los artistas occidentales; así se explica lo fragmentario, lo torturado, lo insaciable, lo *terribile* de sus formas, que fueron la pesadilla de sus contemporáneos. Una parte de su ser le arrastraba hacia la Antigüedad, esto es, hacia la plástica. Bien sabida es la influencia que ejerció sobre su ánimo el grupo de Laocoonte, recién descubierto. Nadie con más sinceridad ha intentado abrirse camino con el cincel hacia un mundo desaparecido. Todas sus creaciones tienen intención plástica en este sentido, *que él solo representa*. «El mundo, representado en el Gran Pan», lo que Goethe quiso realizar en la segunda parte del *Fausto* al introducir la figura de Elena; el mundo apolíneo en toda su poderosa actualidad sensible y corpórea, eso es lo que Miguel Ángel, con una voluntad y una fuerza por nadie

igualadas, quiso evocar y conjurar en forma artística cuando pintaba el techo de la capilla Sixtina. Todos los recursos de la pintura al fresco, los grandes contornos, las superficies poderosas, la inmediata proximidad de las figuras desnudas, la materialidad de los colores, los ha empleado aquí Miguel Ángel por última vez, llevándolos a su máxima tensión, para dar rienda suelta al paganismo —en el más alto sentido renacentista— que en él había. Pero se opuso su otra alma, el alma gótica y cristiana, dantesca y musical, el alma de los espacios infinitos, que claramente eleva su voz y nos habla en la disposición metafísica del boceto.

Miguel Ángel ha sido el último artista que obstinadamente ha intentado una y otra vez condensar la plenitud de su rica personalidad en el idioma del mármol, del material euclidiano. Pero la piedra se negaba a servirle, porque ante ella Miguel Ángel tenía una actitud bien distinta de la de los griegos. La estatua cincelada contradice, por la índole misma de su existencia, un sentimiento cósmico que *busca* algo en las obras de arte en vez de *poseerlo*. Para Fidias es el mármol una materia cósmica que anhela forma. La leyenda de Pigmalión nos revela la esencia del arte apolíneo. Para Miguel Ángel el mármol es el enemigo que hay que vencer, el calabozo de donde hay que sacar la idea, como Sigfredo saca a Brunilda de su cautiverio. Sabemos con qué pasión atacaba el bloque informe. No iba amoldándolo poco a poco a la figura deseada, sino que entraba en la piedra como en un espacio y hacía surgir la figura, arrancando el material por capas a partir de la frente e internándose en las profundidades del mármol, de manera que las masas de los miembros aparecían lentamente como nacidas del bloque mismo. No es posible expresar mejor el terror cósmico, que quiere conjurar el producto, la muerte, mediante una forma en movimiento. En todo el Occidente no hay otro artista que haya trabajado en tan profunda y al mismo tiempo tan violenta relación con la piedra, símbolo de la muerte, principio hostil que su naturaleza demoniaca quería dominar una y otra vez, bien arrancándole estatuas, bien aplastándolo bajo el peso de poderosas construcciones^[56]. Fue el único escultor de su época para quien *solo* el mármol era materia digna. El vaciado en bronce, que admite la transacción con las tendencias pictóricas, fue ajeno siempre a su temperamento; en cambio, los demás artistas del Renacimiento y los griegos, más blandos, lo usaron con frecuencia.

El escultor antiguo fijaba en piedra una actitud momentánea del cuerpo, cosa que el hombre fáustico no puede hacer, porque en esto le sucede lo mismo que en el amor, que no es para él, en primer término, el acto de acoplamiento de los sexos, sino el amor grande, el amor de Dante, y aun más allá todavía, la idea de la madre solícita. El erotismo de Miguel Ángel —el de Beethoven— era completamente contrario al de los antiguos; estaba orientado en el sentido de la eternidad, de la lejanía, y no en el de la sensualidad del instante fugaz. En los desnudos de Miguel Ángel —sacrificio ante el altar de su ídolo helénico— el alma niega y anula la forma visible. Aquella aspira a la infinitud; esta quiere medida y regla; aquella enlaza el pasado con el futuro; esta se encierra en el presente. La mirada «antigua» absorbe la forma plástica. Pero Miguel

Ángel veía con los ojos del espíritu y rompía la apariencia superficial de la sensibilidad inmediata. Por último, llegó a aniquilar las condiciones mismas de este arte. El mármol resultó harto mezquino para su voluntad de forma. Miguel Ángel abandona entonces la escultura y se hace arquitecto. A edad muy avanzada, cuando ya no producía sino fragmentos salvajes, como la Madona Rondanini, cuando apenas si diseñaba ya sus figuras en la piedra bruta, irrumpe al fin la tendencia *musical* de su arte. Se abrió libre campo la voluntad de una forma contrapuntística, y su necesidad de expresión, eternamente insaciada, profundamente insatisfecha con el arte a que dedicara su vida, quebró la regla arquitectónica del Renacimiento y creó el barroco romano. En lugar de la relación entre materia y forma, estableció la lucha entre fuerza y masa. Agrupa las columnas en haces o las embute en nichos; atraviesa los pisos por poderosas pilastras; la fachada se torna ondulante, apremiante; la medida retrocede ante la melodía, la estática ante la dinámica. La música fáustica se convierte en la primera y más eficaz de las artes.

Con Miguel Ángel termina la historia de la plástica occidental. Lo que le sigue no son más que errores o reminiscencias. Su heredero legítimo es Palestrina.

Leonardo habla un lenguaje distinto del de sus contemporáneos. En cosas esenciales, su espíritu alcanza al siglo próximo; no estaba, como Miguel Ángel, atado por todas las fibras de su corazón al ideal de la forma toscana. No tenía la ambición de ser escultor ni arquitecto. Cultivaba sus estudios anatómicos —extraña equivocación del Renacimiento, que quería acercarse al sentimiento vital de los helenos y su culto de las superficies externas del cuerpo— no como Miguel Ángel, en sentido plástico, en el sentido de anatomía topográfica de las superficies y los planos exteriores, sino en un sentido *fisiológico*, para descubrir los misterios del interior. Miguel Ángel quería reducir el sentido todo de la existencia humana al idioma del cuerpo visible; los bosquejos y bocetos de Leonardo manifiestan la intención contraria. Su admirable *sfumato* es el primer síntoma de una negación de los límites corpóreos en pro del *espacio*. El impresionismo arranca de aquí. Leonardo empieza por lo interior, por lo espiritual y espacial, no por las líneas ponderadas de un contorno; y en último término —si es que, en efecto, lo hace y no deja el cuadro inacabado— pone la sustancia cromática como una especie de hálito sobre el cuadro, que propiamente es algo incorpóreo e indescriptible. Las pinturas de Rafael se dividen en «planos» con grupos bien ordenados y distribuidos, y el conjunto está armoniosamente cerrado por un fondo. Pero Leonardo no conoce más que el espacio único, amplísimo, infinito, en el cual sus figuras flotan, por decirlo así. Aquel nos presenta dentro del marco del cuadro una suma de figuras singulares y próximas; este, un corte en el infinito.

Leonardo descubrió la circulación de la sangre. El impulso que le llevó a tal descubrimiento no fue ciertamente una emoción renacentista. Sus pensamientos le destacan, le aíslan de sus contemporáneos. Ni Miguel Ángel ni Rafael hubieran podido concebir esa idea, pues la anatomía pictórica se atiene a la forma y a la posición de

las partes, sin escudriñar su función; es, dicho en términos matemáticos, una anatomía estereométrica, no analítica, hasta el punto de considerar suficiente el estudio de los *cadáveres* para la representación de las grandes escenas pictóricas. Pero esto significa justamente sacrificar el devenir, el producirse, en favor de lo ya producido, pedir auxilio a los muertos para hacer la fuerza creadora de Occidente capaz de realizar la *ἀταραξία* antigua. Leonardo, en cambio, busca la *vida* en el cuerpo, como Rubens; no el cuerpo en sí, como Signorelli. Su descubrimiento tiene una afinidad profunda con el de Colón, su contemporáneo; es la victoria del infinito sobre la limitación material de lo presente y palpable. ¿Cómo iba un griego a sentir gusto por tales cosas? Al griego no le importaba el interior del cuerpo, como no le importaban tampoco las fuentes del Nilo. Interesarse por estas cosas hubiera sido para él como poner en cuestión su concepción euclidiana de la existencia. En cambio, la época barroca *es la época propia de los grandes descubrimientos*. La misma palabra «descubrimiento» manifiesta algo totalmente contrario al sentir antiguo. El hombre antiguo se guardaba muy bien de *des-cubrir* ninguna realidad cósmica, esto es, quitarle la envoltura corpórea o aun solo imaginarla sin ella. Y justamente este afán de descubrir es la tendencia propia de una naturaleza fáustica. El descubrimiento del nuevo mundo, de la circulación de la sangre y del sistema copernicano ocurrieron casi al mismo tiempo y con un sentido idéntico; poco antes había sido descubierta la pólvora, o sea el arma de largo alcance, y la imprenta, o sea la escritura de largo alcance.

Leonardo fue un descubridor. Tal es la esencia de su naturaleza. El pincel, el cincel, el bisturí, el lápiz, el compás, tenían para él la misma significación que para Colón tenía la brújula. Cuando Rafael llena de color un boceto de preciso contorno, cada pincelada afirma la apariencia corpórea. Ved, en cambio, los dibujos y los fondos de Leonardo: cada rasgo es el descubrimiento de un secreto atmosférico. Fue el primero que meditó sobre aviación. Volar, libertarse del encierro terrestre, perderse en las dificultades del espacio cósmico, este es un sentimiento fáustico en grado sumo. Hasta nuestros sueños están llenos de imágenes de esta clase. ¿No ha observado nadie cómo la leyenda cristiana en la pintura occidental se ha convertido en una maravillosa transfiguración de ese motivo? Todas esas ascensiones, todos esos descensos al infierno, el volar sobre nubes, las beatíficas asunciones de ángeles y santos, la liberación de todo peso terrenal, constituyen otros tantos símbolos que expresan el vuelo del alma fáustica y que son totalmente extraños al estilo bizantino.

15

La transformación de la pintura al fresco del Renacimiento en la pintura al óleo de Venecia es un trozo de *la historia de un alma*. Los atisbos dependen todos aquí de

los rasgos más delicados y más ocultos. En casi todos los cuadros, desde el *Tributo*, de Masaccio, en la capilla de Brancacci, hasta la *Entrega de la llave*, de Perugino, pasando por el fondo flotante de los retratos de Federico y Bautista de Urbino, por Piero della Francesca, percíbese la lucha entre la técnica al fresco y la nueva forma incipiente. El desarrollo pictórico de Rafael en el tiempo en que trabajaba en las estancias del Vaticano es casi el único ejemplo claro de esa lucha. El fresco florentino busca la realidad en cosas singulares y presenta una suma de ellas dentro del marco que le ofrece la arquitectura. El cuadro, al óleo, en cambio, con creciente firmeza de expresión, reconoce en la extensión un todo, y cada objeto es para él solamente una representación del espacio total. El sentimiento cósmico del alma fáustica se creó una nueva técnica para su propio uso. Rechazó el estilo del dibujo, como rechazó la geometría de las coordenadas de la época de Oresme. Transformó la perspectiva lineal, sujeta a motivos arquitectónicos, en una perspectiva puramente atmosférica, que trabaja con imponderables diferencias de matices. Pero este tránsito fue grandemente entorpecido y oscurecido por la base artificiosa sobre la que se alzaba el Renacimiento, por la incompreensión de su propia tendencia profunda, por la imposibilidad de realizar el principio antigótico. Cada artista se ensayaba a su manera. Unos pintaban con colores al óleo sobre la pared húmeda; por eso la *Cena* de Leonardo ha sucumbido a la destrucción del tiempo. Otros pintaban sobre tablas como si se tratase de frescos. Es el caso de Miguel Ángel. Por doquiera hallamos audacias, atisbos, derrotas, renunciaciones. Por doquiera percibimos la lucha entre la mano y el alma, entre los ojos y el instrumento, entre la forma que el artista quiere y la forma que quiere el tiempo; esta lucha es en todos siempre la misma; es la lucha entre la plástica y la música.

Ahora podemos comprender, al fin, ese gigantesco boceto de Leonardo que se llama *La adoración de los tres Reyes*, en los Oficios. Es el más grande atrevimiento pictórico del Renacimiento. Hasta Rembrandt no se ha sospechado siquiera cosa semejante. Más allá de toda medida óptica, más allá de todo lo que entonces se llamaba dibujo, contorno, composición, grupo, quiere Leonardo postrarse en adoración ante el espacio eterno, en el que lo corpóreo flota como los planetas en el sistema de Copérnico, como los sonidos de una fuga de Bach en las penumbras de una vieja catedral; quiere Leonardo, en suma, pintar un cuadro de tal dinamismo y lejanía, que, dadas las posibilidades técnicas de la época, había de quedar por fuerza en estado de torso.

La Madona de la Sixtina, de Rafael, resume el Renacimiento en aquella línea del contorno, que absorbe el contenido íntegro de la obra. Es la *última gran línea* del arte occidental. Su poderosa intimidad, que llega al último extremo de misteriosa contradicción con lo convencional, hace de Rafael el menos comprendido de los artistas del Renacimiento. No luchaba con problemas. Ni siquiera sospechaba los problemas. Pero condujo el arte hasta el mismo umbral de los problemas, a un punto en donde era ya forzoso el decidirse. Falleció cuando *dentro de aquel mundo de las*

formas había realizado lo más alto y definitivo. A la multitud le parece superficial; la multitud no puede sentir lo que hay en sus bosquejos. ¿Se han notado bien esas nubecillas matutinas que, transformándose en cabecitas de niños, rodean la radiante figura? Es la tropa de los nonatos, que la Madona trae a la vida. Esas nubes luminosas aparecen también, con el mismo sentido, en la escena mística final del segundo *Fausto*. Justamente la repulsa, la impopularidad, en su sentido más bello, revela aquí la interior superación del sentimiento renacentista. A Perugino se le entiende en seguida; a Rafael se cree haberle entendido. Aunque al pronto la línea plástica, el dibujo, manifiestan una tendencia «antigua», sin embargo, esa línea flota en el espacio, es una línea supraterrrestre, beethoveniana. Rafael es en esta obra más hermético que en cualquier otra, más aún que el mismo Miguel Ángel, cuyas intenciones se revelan en lo fragmentario de sus trabajos. Fra Bartolomeo dominaba todavía la línea material del contorno, que es toda primer plano, y cuyo sentido se agota en la limitación de los cuerpos. Pero en Rafael la línea enmudece, aguarda, se esconde, y en los momentos supremos parece ya a punto de disolverse en infinito, en espacio y en música.

Leonardo está más allá del límite. El boceto de *La adoración de los Reyes* «es» ya música. Y hay un sentido profundo en el hecho de que este cuadro, como el *San Jerónimo*, lo dejara Leonardo sin terminar después de haber colocado la primera capa de color pardo, es decir, en el «estadio de Rembrandt», en el pardo atmosférico del próximo siglo. Para él el cuadro, en este estado, llegaba ya a la máxima perfección y revelaba su intención con suprema claridad. Un paso más en el tratamiento de los colores, cuyo espíritu estaba todavía sujeto a las condiciones metafísicas del estilo al fresco, hubiese aniquilado el alma del bosquejo. Justamente porque presentía el simbolismo del óleo en toda su profundidad, tuvo miedo al estilo del fresco, que siguen todos los pintores «muy acabados», pero que hubiese empobrecido su idea. Los estudios para este cuadro demuestran las disposiciones de Leonardo para el grabado en cobre, a la manera de Rembrandt, arte que nació en la patria del contrapunto y que en Florencia era desconocido. Los venecianos, extraños al convencionalismo florentino, lograron al fin lo que Leonardo buscaba: un mundo de colores al servicio del espacio, no de las cosas.

Por las mismas razones dejó Leonardo inacabada —tras infinitos ensayos— la cabeza de Cristo en *La Cena*. Los hombres de esta época no estaban aún maduros para concebir un retrato en el sentido grandioso de Rembrandt, esto es, como la historia de un alma escrita con pinceladas fugaces, con luces y matices. Pero Leonardo era el único bastante grande para sentir esta limitación como un sino. Los otros aspiraban a pintar cabezas según las reglas de la escuela. Pero Leonardo, que por vez primera hizo aquí hablar a las *manos* con una maestría fisiognómica alcanzada a veces más tarde, pero nunca superada por nadie, quería infinitamente más. Su alma vivía lejos, en el futuro; pero su humanidad, sus ojos, sus manos, obedecían al espíritu de su tiempo. Seguramente fue Leonardo, por modo fatal, el

más libre de los tres grandes. Muchos de los obstáculos contra los cuales luchaba en vano la poderosa naturaleza de Miguel Ángel no llegaron ni a tocarle siquiera. Estaba familiarizado con los problemas de la química, del análisis geométrico, de la fisiología —también era la suya aquella «naturaleza viviente» de Goethe—, de la técnica de las armas de largo alcance. Más hondo que Durero, más audaz que Tiziano, más amplio que cualquier otro hombre de su tiempo, fue, sin embargo, el tipo del artista fragmentario^[57]; pero lo fue por bien distintas razones que Miguel Ángel, retardado en la plástica, y muy en oposición a Goethe, que ya tenía tras sí todo lo que para el creador de *La Cena* era aún inaccesible. Miguel Ángel quiso resucitar un mundo de formas muertas; Leonardo presintió en el futuro un mundo nuevo; Goethe adivinó que ya no había nuevos mundos que descubrir. Entre ellos transcurren los tres siglos maduros del arte fáustico.

16

Nos queda aún seguir en sus grandes rasgos el proceso que lleva a su perfección el arte occidental. Aquí actúa la interior necesidad de toda historia. Ya hemos aprendido a concebir las artes como protofenómenos. Ya no buscamos causas y efectos, en sentido físico, para dar conexión a su desarrollo. Hemos restablecido en su derecho el concepto del *sino de un arte*. Hemos reconocido que las artes son *organismos*; que ocupan su lugar determinado en el organismo más amplio de una cultura; que nacen, maduran, envejecen y mueren *para siempre*.

Terminado el Renacimiento —postrera equivocación—, el alma occidental llega a la conciencia madura de sus fuerzas y posibilidades. Ha *elegido su arte*. Las épocas postrimeras, el barroco como el jónico, saben bien lo que tiene que significar el idioma de las formas artísticas. Hasta entonces fue una religión filosófica. Ahora se convierte en una filosofía religiosa. Se torna urbano y mundano. En lugar de las escuelas anónimas aparecen ahora los grandes maestros. En la cúspide de cada cultura se ofrece el espectáculo de un suntuoso *grupo de artes mayores*, bien ordenado y unificado por el símbolo primario que les sirve a todas de fundamento.

El *grupo apolíneo*, al que pertenecen la pintura de los vasos, el fresco, el relieve, la arquitectura de columnas, el drama ático, la danza, tiene en su centro la escultura de la estatua desnuda. El *grupo fáustico* se forma en torno al ideal de la pura infinitud del espacio. Su centro es la música contrapuntística. De este centro arrancan hilos finísimos que envuelven en su trama los distintos mundos de la forma e incorporan en un conjunto la matemática infinitesimal, la física dinámica, la propaganda de los jesuitas, el dinamismo del famoso lema de la Ilustración, la técnica de la maquinaria moderna, el sistema de crédito y la organización dinasticodiplomática del Estado, formando así una ingente totalidad de expresión anímica. Iniciada en el ritmo interior

de las catedrales, rematada y concluida en el *Tristán y Parsifal* de Wagner, la superación artística del espacio infinito llega a su perfecto cumplimiento hacia 1550. La plástica se extingue con Miguel Ángel en Roma, justamente cuando la planimetría, que hasta entonces había predominado en las matemáticas, empieza a ser el capítulo menos importante de ellas. Y al mismo tiempo, con la armonía y la teoría del contrapunto de Zarlino (1558), y con el método del *basso continuo*, que también nace en Venecia —ambos son una perspectiva y análisis del espacio sonoro—, comienza a desarrollarse su hermano, el cálculo infinitesimal, hijo del norte.

La pintura al óleo y la música instrumental, artes del espacio, inauguran su hegemonía. En la Antigüedad, por *justa correspondencia*, el primer plano lo ocupan simultáneamente, en época pareja —hacia 1600—, las artes materiales euclidianas, la pintura al fresco sobre superficies y la estatua de bulto. Y las dos clases de pintura son las *primeras* en florecer, porque el idioma de sus formas es el más comedido y accesible. La pintura al óleo tiene su buena época entre 1550 y 1650, del mismo modo que la pintura al fresco y la pintura de los vasos en el siglo VI. El símbolo del *espacio* y el del *cuerpo*, expresados con los recursos artísticos de la *perspectiva* occidental y de la *proporción* «antigua», aparecen simplemente indicados en el lenguaje mediato de la pintura. Estas artes —la pintura al óleo y la pintura al fresco—, que solo pueden fingir su respectivo símbolo primario en la imagen, es decir, que solo representan posibilidades de la extensión, pudieron, sí, significar, evocar el ideal antiguo y el ideal occidental, pero no cumplirlo. En el camino que sigue la época posterior aparecen como preliminares de la alta cumbre. Cuanto más se acerca el gran estilo a su perfecta realización, tanto más decisivo se hace el impulso hacia un idioma ornamental de inflexible claridad en su simbolismo. Ya no basta la pintura. El grupo de las artes se simplifica más todavía. Hacia 1670, precisamente cuando Newton y Leibniz descubren el cálculo diferencial, llega la pintura al extremo límite de sus posibilidades. Los últimos grandes maestros van muriendo: Velázquez, en 1660; Poussin, en 1665; Franz Hals, en 1666; Rembrandt, en 1669; Vermeer, en 1675; Murillo, Ruysdael y Lorena, en 1682. Basta nombrar a los pocos sucesores importantes, Watteau, Hogarth, Tiépolo, para sentir claramente el descenso, el término de un arte. Y ahora justamente es cuando mueren también las grandes formas de la *música pictórica*; con Enrique Schütz (1672), Carissimi (1674) y Purcell (1695) desaparecen los últimos maestros de la *cantata*, que variaba hasta el infinito sus temas *plásticos* mediante el juego cromático de las voces y de los instrumentos y que diseñaba verdaderos cuadros, desde los paisajes más delicados hasta las más sublimes escenas de la leyenda. Con Lully (1687) se agota interiormente el tipo de la ópera barroca heroica, creado por Monteverdi. Y otro tanto puede decirse de las formas de la vieja sonata clásica para orquesta, órgano o trío de cuerdas, que también eran variaciones de temas *plásticos* en estilo fugado. La música se liberta del último resto corpóreo que aún quedaba en el sonido de la voz humana. Se torna absoluta. El tema deja de ser una forma plástica para convertirse en una *función* penetrante cuya

existencia consiste en el desarrollo; el estilo fugado de Bach no puede caracterizarse mejor que llamándolo una infinita diferenciación e integración. Las etapas que preceden a la victoria definitiva de la música sobre la pintura son las *Pasiones* de Enrique Schütz —obras de su vejez—, en las que ya se anuncia, remoto aún, el nuevo lenguaje de formas, las sonatas de Dall'Abaco y de Corelli, los oratorios de Händel y la polifonía barroca de Bach. A partir de este momento esta música es *el* arte fáustico por antonomasia; puede decirse que Watteau es un Couperin de la pintura y Tiépolo un Händel.

Idéntica transición se verifica en la Antigüedad hacia el año 460, cuando el último gran pintor al fresco, Polignoto, entrega a Policleto, esto es, a la plástica de bulto, la herencia del estilo sublime. Hasta entonces la estatua misma había sufrido la influencia del lenguaje de formas propio de un arte de superficies puras; esto se ve incluso en los contemporáneos de Polignoto, en Mirón y los maestros del pontón de Olimpia. La pintura al fresco había desenvuelto un ideal de forma que consistía en la *silueta coloreada y realzada por un dibujo interior*, no habiendo casi ninguna diferencia entre el relieve policromado y la pintura de superficie. Del mismo modo, en la escultura, el *contorno* frontal, ante el espectador, significaba el propio símbolo del *ethos*, es decir, del tipo moral que debía representar la figura. El frontón de un templo es un *cuadro* que requiere ser visto desde la distancia necesaria, exactamente como las figuras de los vasos, pintadas de rojo, de la misma época. Con la generación de Policleto, el cuadro monumental pintado sobre una pared cede el puesto al cuadro de tabla, pintado al temple o con cera. Esto significa, empero, que el gran estilo ya no encuentra su lugar propio en este género de arte. La pintura sombreada de Apolodoro, con su modelado y *redondeado* de las figuras —pues aquí no se trata de sombras atmosféricas—, aspira a igualarse a la obra del escultor; y Aristóteles dice expresamente de Zeuxis que a las obras de este artista les falta *ethos*. Esta pintura amable e ingeniosa se sitúa, pues, junto a la pintura de nuestro siglo XVIII. A las dos les falta grandeza interior; las dos, con su virtuosismo, siguen las huellas del único arte, del último arte que representa la ornamentación de máxima valía. Por eso Policleto y Fidias deben emparejarse con Bach y Händel; y así como estos dos músicos supieron libertar la frase de los métodos pictóricos, así aquellos escultores libertaron definitivamente la estatua de la tendencia al relieve.

Esta plástica y esta música logran, pues, el fin deseado. Ahora ya se ha hecho posible un simbolismo puro, un simbolismo de exactitud matemática; esto es lo que significa el *Canon*, el libro de Policleto sobre las proporciones del cuerpo humano. Le corresponde en el Occidente el *Arte de la fuga* y el *Clave bien temperado*, de Bach. Estas dos artes realizan la máxima, la suprema claridad e intensidad de la forma pura. Puede parangonarse el cuerpo sonoro de la música instrumental fáustica —y en él la cuerda, y en Bach además los instrumentos de viento, que actúan como una unidad— con el cuerpo de las estatuas áticas. Compárese lo que Haydn y lo que Praxíteles llamaban una *figura*, esto es, la de un motivo rítmico en la trama de las voces o la de

un atleta. *Figura* es un término tomado de la matemática, que demuestra que el fin logrado ahora no es otro que el de una unión del espíritu artístico con el matemático; pues al mismo tiempo que la música y la plástica, llegan el análisis de lo infinito y la geometría de Euclides a una concepción clara de sus problemas y del sentido último que encierra su lenguaje numérico. Ya son inseparables la matemática de lo bello y la belleza de lo matemático. El espacio infinito de los sonidos y el cuerpo aislado, de mármol o bronce, son una interpretación inmediata de la extensión. Pertenecen al número como relación y al número como medida. En el fresco, como en el óleo, las leyes de la proporción y de la perspectiva son solamente *alusiones* a la matemática. Pero la escultura y la música, artes definitivas y rigurosas, *son* la matemática misma. En esta cumbre llegan a su perfección el arte fáustico y el arte apolíneo.

Terminada la hegemonía del fresco y del óleo, empieza la compacta serie de los grandes maestros de la plástica y de la música absolutas. Después de Policleteo vienen Fidias, Peonio, Alcámenes, Escopas, Praxíteles, Lisipo. Después de Bach y Händel vienen Gluck, Stamitz, los hijos de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. Surge ahora en el Occidente la multitud de esos maravillosos instrumentos, hoy ya mudos, todo un mundo encantado de espíritus inventivos y descubridores, que van en busca de nuevas sonoridades y coloridos para enriquecer y elevar la expresión musical. Surge ahora la muchedumbre de formas grandes, solemnes, graciosas, ligeras, satíricas, rientes, acongojadas, todas ellas de severa estructura y que ya hoy nadie conoce bien. Hubo entonces, sobre todo en Alemania, durante el siglo XVIII, una verdadera *cultura de la música*, que penetraba y colmaba la vida entera. Puede citarse como su tipo característico la figura del maestro Kreisler, de Hoffmann. Pero de aquella época y su música apenas nos queda hoy más que el recuerdo.

Por último, hacia 1800, muere a su vez la arquitectura. También ella se disuelve, se ahoga en la música del rococó. Todo lo que se ha censurado en este último, maravilloso y frágil retoño de la arquitectura occidental —por no haber comprendido que tenía su origen en el espíritu del contrapunto—: lo desmedido, lo informe, lo retorcido, lo ondulante, lo chispeante, lo descoyuntado de la superficie y de la distribución, todo eso es la victoria del sonido, de la melodía sobre la línea y el muro, el triunfo del puro espacio sobre la materia, del producirse absoluto sobre lo producido. Esas abadías, esos castillos, esas iglesias con sus fachadas ampulosas, sus portales, sus patios, sus incrustaciones de concha, sus enormes escaleras, galerías, salas y gabinetes, no son ya edificios; son en realidad sonatas, minuetos, madrigales y preludios de piedra; son *suites* de estuco, mármol, marfil y maderas raras; cantinelas de volutas y cartuchos, cadencias de escalinatas y tejadillos. El torreón de Dresde es la más perfecta pieza de música que hay en toda la arquitectura del mundo, con ornamentos que parecen el sonido de un noble y viejo violín; es un *allegro fugitivo* para pequeña orquesta.

Alemania ha producido los grandes músicos y, *por tanto*, también los grandes arquitectos de este siglo: Pöpelmann, Schlüter, Bahr, Neumann, Fischer von Erlach,

Dientzenhofer. En la pintura al óleo no representa ningún papel. En la música instrumental, el primero.

17

Hay una palabra que no obtuvo carta de naturaleza hasta la época de Manet, y que empezó siendo una censura burlona, como *barroco* y *rococó*, pero que resume muy felizmente la índole especial de la manifestación artística fáustica, tal como se ha desarrollado poco a poco, partiendo de los supuestos implícitos en la pintura al óleo. Se habla de *impresionismo* sin sospechar siquiera la extensión y profundidad que tiene este concepto, cuando se comprende rectamente. Ha sido derivado de los últimos retoños de un arte que todo él es, en realidad, impresionista. ¿Qué significa eso de imitar la «impresión»? Significa, sin duda, algo netamente occidental, algo muy afín a la idea del barroco y aun a los fines inconscientes que perseguía la arquitectura gótica, algo rigurosamente contradictorio con los propósitos del Renacimiento. Significa la tendencia de un alma vigilante que, con la más profunda necesidad, siente el espacio puro infinito, como realidad absoluta de orden máximo, y todas las concreciones sensibles «en él», como secundarias y condicionadas; una tendencia que puede manifestarse en creaciones artísticas, pero que conoce mil otras posibilidades de abrirse paso. «*El espacio* es la forma *a priori* de la intuición». Esta fórmula de Kant, ¿no parece el programa mismo de ese movimiento que arranca de Leonardo? El impresionismo es lo contrario del sentimiento euclidiano. Trata de alejarse lo más posible del lenguaje plástico, para acercarse al musical. Las cosas iluminadas que reflejan la luz no nos impresionan por cuanto existen, sino como si «en sí mismas» *no* existieran. No son cuerpos, sino resistencias luminosas en el espacio, cuya mendaz densidad volatiliza la pincelada. Lo que recibimos y devolvemos no es sino la *impresión* de esas resistencias que, en último término, valoramos como meras funciones de una extensión trascendente. Atravesamos los cuerpos con nuestra mirada interior, que rompe el encanto de los límites materiales y los ofrece en holocausto a la majestad del espacio. Con esa impresión y bajo ella sentimos una infinita *movilidad* del elemento sensible, que constituye la más vigorosa contradicción a la estatuaria ἀταραξία del fresco. Por eso no hay impresionismo helénico. Por eso la escultura antigua es un arte que *a priori* excluye el impresionismo.

El impresionismo es la expresión amplia de un sentimiento cósmico; y se comprende bien que esté grabado en la fisonomía de nuestra cultura posterior. Hay una matemática impresionista que traspasa los límites ópticos con intención deliberada: el análisis, desde Newton y Leibniz. A ella pertenecen esas visiones formales de los cuerpos numéricos, de las colecciones, de los grupos de

transformación, de las geometrías pluridimensionales. Hay una física impresionista que en lugar de cuerpos «ve» sistemas de puntos-masas, unidades que aparecen como relación constante de actuaciones variables. Hay una estética impresionista, una tragedia impresionista, una lógica impresionista. En el pietismo hay también un cristianismo impresionista.

Desde el punto de vista pictórico y musical, consiste el arte en crear con rayas, manchas o sonidos una imagen de inagotable contenido, un microcosmo para los ojos y los oídos de un hombre fáustico; es decir, conjurar artísticamente la realidad del espacio infinito por medio de la más fugaz e incorpórea alusión a una cosa objetiva que en cierto modo le obligue a revelarse en una apariencia real. Ninguna otra cultura ha osado crear este arte, que es el movimiento de lo inmóvil. Desde las obras de la vejez de Tiziano, hasta Corot y Menzel, tiembla y fluye la materia vaporosa, bajo el secreto impulso de la pincelada, de las luces y colores quebrados. Y lo mismo quiere expresar el «tema» de la música barroca, a diferencia de la melodía propiamente dicha. El tema es una forma sonora en cuya producción colaboran todos los estímulos de la armonía, del colorido instrumental, del ritmo, del tiempo, una forma sonora que empieza su desarrollo en la construcción de los motivos imitativos, en la época de Tiziano, y lo remata en el *leitmotiv* de Wagner; una forma sonora que encierra en su seno todo un mundo de sentimientos y experiencias íntimas. Desde la altitud de la música alemana, ese arte penetra en la lírica del idioma alemán —es imposible en el francés— y produce tras el primer *Fausto* de Goethe y las últimas poesías de Hölderlin una serie de obras maestras breves, a veces de pocas líneas, que nadie ha notado y mucho menos recopilado todavía. El impresionismo es el método de los más sutiles descubrimientos artísticos. Repite en lo pequeño y en lo mínimo continuamente las hazañas de Colón y de Copérnico. No hay en ninguna otra cultura un lenguaje ornamental de tanto dinamismo expresivo y tan escaso gasto de elementos. Cada punto de color, cada franja cromática, cada sonido, por breve e imperceptible que sea, revela encantos sorprendentes y añade a la imaginación nuevos elementos para robustecer la energía que crea el espacio. En Masaccio y Piero della Francesca los cuerpos son *cuerpos reales* envueltos en aire. Leonardo es el que descubre las transiciones del claroscuro *atmosférico*, los bordes blandos, los contornos disueltos en profundidad, los imperios de la luz y de la sombra, de los cuales las figuras particulares no pueden desprenderse. Finalmente, en Rembrandt los objetos se convierten en meras impresiones de color; las figuras pierden lo específico humano y hacen el efecto de franjas y manchas cromáticas en un ritmo de apasionada profundidad. Esta profundidad significa también futuro. El impresionismo fija el instante fugaz que existe una vez y no vuelve nunca. El paisaje no es algo estante y permanente, sino un momento efímero de su *historia*. Así como un autorretrato de Rembrandt no reconoce el relieve anatómico de la cabeza, sino el *segundo rostro*, evocado en el ornamento de las pinceladas, no por los ojos, sino por la mirada; no por la frente, sino por la emoción; no por los labios, sino por la sensibilidad, así también

el cuadro impresionista no nos presenta la naturaleza del primer plano, sino también un segundo rostro, la mirada, el alma del paisaje. Ya se trate del paisaje católico heroico de Lorena, ya del *paysage intime* de Corot; ya del mar, de los ríos y las aldeas de Cuyp y Van Goyen, siempre es un retrato en sentido fisiognómico, algo único, algo nunca antes visto, algo que sale a la luz por primera y última vez. La predilección por el paisaje —el paisaje fisiognómico, el paisaje de carácter—, la predilección por un motivo que en el estilo al fresco es inimaginable y que permaneció inaccesible a los antiguos, da al arte del retrato una amplitud mayor; su contenido no es ya solamente lo humano inmediato, sino también lo mediato; ahora es una representación del mundo entero, como una parte del yo, del universo en que el artista se entrega y el espectador se reconoce. Porque esas amplitudes de la naturaleza tendida en la lejanía reflejan un sino. Hay en este arte paisajes trágicos, demoniacos, risueños, quejumbrosos; los hombres de otras culturas no tienen idea de esto ni órganos adecuados para percibirlo. Quien coloque frente a este mundo de las formas la pintura ilusionista del helenismo, no conoce la diferencia esencial que existe entre una ornamentación de primer orden y una imitación sin alma, remedo simiesco de la apariencia visible. Si Lisipo dijo —como Plinio refiere— que él representaba los hombres tal como le *aparecen*, demostró una ambición de niño, de lego o de salvaje, pero no de artista. Aquí se echa de menos el gran estilo, la significación, la profunda necesidad. Así también pintaban los hombres de las cavernas. Pero los pintores helenísticos, en realidad, podían más de lo que querían. Las mismas pinturas murales de Pompeya y los paisajes de la Odisea en Roma encierran un *símbolo*, representan cada uno un *grupo de cuerpos*, entre los cuales están las rocas, los árboles, e incluso, como cuerpo entre otros cuerpos..., ¡el mar! No hay aquí profundidad, sino serie. ¡Algo ha de ocupar el puesto menos próximo! Pero esta necesidad técnica no tiene nada que ver con la transfiguración fáustica de la lejanía.

18

He dicho que la pintura al óleo se extinguió a fines del siglo XVII: cuando los grandes maestros murieron en poco tiempo uno tras otro. Pero el impresionismo, en sentido estricto, ¿no es una creación del siglo XIX? La pintura —se dirá, pues— ha seguido floreciendo doscientos años más y aún sigue floreciendo hoy. Pero no nos engañemos. Entre Rembrandt y Delacroix o Constable lo que hay es el vacío, la muerte, y lo que comienza con estos últimos pintores es, a pesar de las relaciones técnicas, algo muy distinto de lo que con el primero murió. Aquí tratamos de un arte vivo, de alto simbolismo; en este sentido no cuentan para nada los artistas del siglo

XVIII, que son puramente decorativos. No nos engañemos tampoco acerca del carácter de ese *episodio* pictórico moderno que, transponiendo 1800, año límite entre la cultura y la civilización, pudo reavivar la efímera ilusión de una gran cultura pictórica. Esta pintura ha denominado su lema propio «el aire libre» —*le plein air*—, descubriendo así a las claras el sentido de su aparición transitoria. El *aire libre* es la negación consciente, intelectual, brutal, de eso que de pronto dio en llamarse la «salsa parda» y que, como hemos visto, constituye, en los cuadros de los grandes maestros, el color propiamente metafísico. Sobre ese color se edificó la cultura artística de las escuelas, sobre todo de la holandesa, cultura que desapareció definitivamente al venir al mundo el estilo rococó. Ese color pardo, símbolo de la infinitud del espacio, que para el hombre fáustico daba al cuadro un sentido espiritual, ese color pareció de pronto antinatural. ¿Qué había ocurrido? ¿No demuestra este hecho justamente que se había desvanecido aquella *alma* para la cual ese color transfigurado era algo religioso, un signo del anhelo, el sentido todo de una naturaleza viviente? El materialismo de las urbes europeas occidentales sopló sobre las ascuas apagadizas y produjo ese extraño y breve retoño de dos generaciones de pintores, pues con la generación de Manet todo había terminado. Hemos caracterizado el verde sublime de Grünewald, Lorena, Giorgione, como el color católico del espacio; y el pardo trascendente de Rembrandt como el color del sentimiento protestante. Pues bien: la pintura del aire libre que desarrolla una nueva escala cromática es el signo de la irreligión^[58]. El impresionismo es el regreso a la tierra tras un viaje por las esferas de la música beethoveniana y por los espacios estrellados de Kant. Ese espacio es conocido, pero no vivido; visto, pero no contemplado; hay en él emoción, pero no sino. Lo que Courbet y Manet ponen en sus paisajes es el objeto mecánico de la física, no el mundo emotivo de la música pastoral. Lo que Rousseau profetizó con expresión trágicamente exacta, el retorno a la naturaleza, se realiza en este arte moribundo. Así, el anciano, día por día, «retorna a la naturaleza». El artista moderno es un obrero, no un creador. Coloca unos junto a otros los colores intactos del espectro. La fina rúbrica, la danza de las pinceladas queda reemplazada por hábitos groseros. Unos puntos, unos cuadros, unas grandes masas inorgánicas, se tienden sobre la tela mezcladas y revueltas. Al fino y ancho pincel se añade ahora, como instrumento técnico, la espátula. El fondo de la tela se incorpora también al efecto y permanece a trechos descubierto y sin color. Arte peligroso, penoso, frío, enfermizo, hecho para nervios refinados; pero también científico en extremo, enérgico en todo lo que sea vencer obstáculos técnicos, lleno de intención programática; es como el drama satírico tras la pintura grande que va de Leonardo a Rembrandt. Su hogar natural es el París de Baudelaire. Los paisajes argentinos de Corot, con sus tonos grises verdosos y pardos: soñaban aún con aquel *elemento espiritual* de los viejos maestros. Pero Courbet y Manet van a la conquista del espacio físico, del espacio como un «hecho». El pensativo descubridor, Leonardo, deja el puesto al experimentador de la pintura. Corot, eterno niño, francés, pero no parisiense, hallaba

sus paisajes trascendentes dondequiera. Pero Courbet, Monet, Manet, Cézanne, retratan siempre el mismo paisaje, una y otra vez, penosamente, trabajosamente con pobreza de alma; es el bosque de Fontainebleau o las orillas del Sena, en Argenteuil, o aquel extraño valle cerca de Arles. Los poderosos paisajes de Rembrandt están en el espacio cósmico; los de Manet, cerca de una estación de ferrocarril. Los pintores del aire libre, hombres de la capital, de la gran urbe, tomaron de los más fríos españoles y holandeses, Velázquez, Goya, Hobbema y Franz Hals, la música del espacio, para traducirla luego —con ayuda de los paisajistas ingleses y más tarde de los japoneses, espíritus intelectualistas y muy civilizados— a lo empírico, a lo físico, a la ciencia natural. Esta es la diferencia que existe entre la experiencia íntima de la naturaleza y la ciencia de la naturaleza, entre el corazón y la cabeza, entre la fe y el saber.

En Alemania sucede algo muy diferente. La pintura francesa concluye una gran tradición; la alemana tenía que reincorporarse a ella. El estilo pictórico, desde Rottmann, Wasmann, K. D. Friedrich y Runge hasta Marées y Leibl, presupone todos los tramos de la evolución; estos se hallan implícitos en la técnica, y toda escuela, aun cuando quiera cultivar el nuevo estilo, necesita una tradición cerrada, interna. De aquí la debilidad y la fuerza de la última pintura alemana. Los franceses tenían una tradición propia, desde el barroco primitivo hasta Chardin y Corot. Entre Claudio Lorena y Corot: Rubens y Delacroix, se mantiene viva la conexión. Pero los grandes alemanes que en el siglo XVIII tuvieron almas de artista se dedicaron todos a la música. Esta música, desde Beethoven, se transforma otra vez en pintura, sin alterar en nada su íntima esencia; y este es el *aspecto típico del romanticismo alemán*. Aquí es donde ha tenido su más continuado florecimiento y ha dado sus más jugosos frutos. Todas esas cabezas y paisajes son música, una música íntima y llena de anhelos. En Thomas y Böcklin hay aún algo de Eichendorff y Möricke. Pero era menester una teoría extranjera para suplir la falta de tradición propia. Todos esos pintores fueron a París. Mas al tiempo que estudiaban y copiaban, como Manet y los pintores de su círculo, a los viejos maestros de 1670, recibían influencias nuevas y muy distintas. En cambio, los franceses solo sentían los recuerdos de algo que estaba desde hacía mucho tiempo incorporado a su arte. Por eso la plástica alemana, que vive separada de la música, aparece desde 1800 como un fenómeno retardado, precipitado, temeroso, confuso, indeciso en sus fines y sus medios. No había tiempo que perder. Lo que la música alemana y la pintura francesa habían llegado a ser al cabo de siglos, era preciso realizarlo en una o dos generaciones de pintores. El arte moribundo corría precipitadamente hacia su última concepción, y esto le obligaba a repasar como en un raudo sueño todo el pretérito. Así surgen naturalezas extrañamente fáusticas, como Marées y Böcklin, de una incertidumbre en todo lo formal, que sería enteramente imposible en nuestra música, con su segura tradición: piénsese en Bruckner. El arte de los impresionistas franceses tenía un programa claro y, por lo mismo, un contenido pobre; en cambio, no conoció esa tragedia de la pintura alemana. Otro tanto puede decirse de la literatura alemana, que desde Goethe quiere

ser en cada obra grande el fundamento de algo nuevo, y resulta en realidad la conclusión de algo viejo. Así como Kleist sentía en sí *a la vez* a Shakespeare y a Stendhal, y con desesperado esfuerzo, cambiando y destruyendo, eterno descontento, quiso forjar la unidad de doscientos años de arte psicológico; así como Hebbel condensó en *un* tipo dramático todo el problematismo de Hamlet hasta Rosmersholm, así también Menzel, Leibl y Marées intentaron reunir en una forma única los modelos viejos y los modelos nuevos, Rembrandt, Lorena, Van Goyen, Watteau y Delacroix, Courbet, Manet. Los pequeños interiores de la primera época de Menzel anticipan todos los descubrimientos del círculo de Manet; y Leibl ha logrado muchas cosas en que Courbet fracasara. Pero, por otra parte, en los cuadros de los dos pintores alemanes el pardo y verde metafísicos de los viejos maestros siguen siendo la plena expresión de una experiencia íntima. Menzel ha revivido y resucitado *realmente* un trozo del rococó prusiano; Marées tiene algo de Rubens, y Leibl revive y resucita en su retrato de la señora Gedon algo del arte de Rembrandt. El pardo de taller, tan en boga durante el siglo XVII, fue acompañado de una manifestación artística llena de espíritu fáustico: el grabado en cobre. Rembrandt ha sido en ambas cosas el primer maestro de todos los tiempos. También el cobre tiene algo de protestante y no va bien a los pintores meridionales, católicos, a los pintores de la atmósfera verde azulada y de los Gobelinos. Leibl, que fue el último pintor de colores pardos, fue también el último grabador en cobre; tienen sus planchas esa infinitud rembrandtiana que permite al contemplador ir descubriendo a cada paso nuevos secretos. Marées sentía con poderosa intuición el gran estilo barroco, que Géricault y Daumier supieron evocar de nuevo en forma cerrada y rotunda; pero faltándole la fuerza de la tradición occidental, no pudo conseguir realizarlo en el mundo de las formas pictóricas.

19

Con *Tristán* muere el último arte fáustico. Esta obra es la piedra gigantesca que cierra la música occidental. La pintura no ha logrado morir en tan grandioso final. Manet, Menzel y Leibl, cuyos estudios de aire libre parecen sacar de su tumba la pintura de gran estilo, producen un efecto de pequeñez, comparados con el *Tristán*.

El término del arte apolíneo fue la plástica de Pérgamo. *Pérgamo se corresponde con Bayreuth*. El famoso altar es una obra posterior y acaso no la más importante de la época. Debemos suponer una larga evolución —desaparecida hoy— quizá entre 330 y 220. Pero todo lo que Nietzsche ha dicho contra Wagner y Bayreuth, contra el *Anillo* y *Parsifal*, puede aplicarse igualmente, y empleando los mismos términos de decadencia y teatralismo, a aquella plástica que nos ha dejado una obra maestra en el friso de los gigantes del gran altar, que es una especie de *Anillo*. Igual teatralidad, igual propensión a los motivos viejos, místicos, en que ya nadie cree; igual empleo

implacable de las masas para sacudir los nervios, pero también igual gravedad y pesadez conscientes, igual grandeza y sublimidad que, sin embargo, no logran ocultar la falta de fuerza interior. El Toro Farnesio y el más viejo modelo del Laocoonte proceden seguramente de este círculo.

Lo característico de una fuerza plástica en decadencia es la necesidad en que se halla el artista de apelar a lo informe e inmenso para producir algo rotundo y completo. No me refiero solamente a ese gusto por lo gigantesco, que no es, como en el gótico o en el estilo de las pirámides, la expresión de una grandeza interior, sino más bien su remedo, para engañar y ocultar la vacuidad interna; esa ostentación de dimensiones *vacías* es común a todas las civilizaciones incipientes y predomina en el altar de Pérgamo, como en la estatua de Helios, por Cares, conocida con el nombre de *Coloso de Rodas*, como en los edificios romanos de la época imperial, como en Egipto al comenzar el Nuevo Imperio y como hoy en América. Mucho más característico es el capricho exuberante que violenta y deshace el convencionalismo de muchos siglos. La regla impersonal, la matemática absoluta de la forma, el *sino* del idioma lentamente perfeccionado de un arte grande, eso es lo que entonces como hoy resultaba intolerable. Lisipo, en esto, viene tras de Policeto; y los autores del grupo de los galos, tras Lisipo. Es el camino mismo que, partiendo de Bach y pasando por Beethoven, desemboca en Wagner. Los anteriores artistas se sienten maestros, dueños de la forma grande; los artistas posteriores son sus esclavos. Praxíteles y Haydn supieron expresarse con perfecta libertad y alegría dentro de la más estricta convención; ya Lisipo y Beethoven necesitan emplear la violencia. El signo característico de todo arte vivo es la pura armonía entre la voluntad, la necesidad y la capacidad; es la evidencia del fin, la inconsciencia de la realización, la unidad de arte y cultura. Todo esto, empero, ha pasado ya. Corot y Tiépolo, Mozart y Cimarosa, dominaban todavía el idioma materno de su arte. A partir de ellos empieza el balbuceo; y nadie lo nota porque nadie sabe hablar con soltura. Libertad y necesidad eran antaño idénticas. Pero ahora se entiende por libertad desenfreno. En la época de Rembrandt y de Bach es inimaginable el fenómeno, tan conocido hoy, de «fracasar en el intento». El *sino* de la forma residía en la raza, en la escuela, y no en las tendencias privadas del individuo. En la corriente de una gran tradición, aun el artista pequeño logra la perfección, porque el arte vivo guía al mismo tiempo al hombre y la labor. Pero hoy los artistas tienen que querer lo que ya no pueden realizar, y trabajan con el intelecto, computando y combinando, porque el instinto de la escuela ya no los ilumina. Todos han vivido esa tragedia. Marées no ha llegado a realizar ninguno de sus grandes planes. Leibl no se atrevía a dejar de la mano sus últimos cuadros, hasta que de tanto trabajarlos se habían tornado fríos y duros. Cézanne y Renoir dejaron inacabadas muchas de sus mejores obras, porque a pesar de sus afanes y esfuerzos, no podían llegar más lejos. Manet estaba ya exhausto cuando hubo pintado treinta cuadros. Su *Fusila- miento del emperador Maximiliano* le costó infinito trabajo, como, en efecto, se advierte en el menor rasgo de la pintura y

de los bocetos; y a duras penas logró lo que su modelo, Goya, consigue jugando en sus *Fusilamientos de la Moncloa*. Bach, Haydn, Mozart y mil otros músicos desconocidos del siglo XVIII escribían composiciones perfectas en la rápida labor diaria. Wagner, en cambio, sabía que para llegar a la cumbre necesitaba concentrar toda su energía y aprovechar con cuidado los mejores instantes de su talento artístico.

Entre Wagner y Manet hay una profunda afinidad que pocos sienten, sin duda, pero que advirtió pronto un gran conocedor de lo decadente, como Baudelaire. El último y más sublime arte del impresionismo consistió en evocar en el espacio, como por encanto, un mundo compuesto de rayas y manchas de color. Eso mismo lo consigue Wagner en tres compases que condensan todo un mundo espiritual. Los colores de la media noche estrellada, de las nubes galopantes, del otoño, de los amaneceres temblorosos y melancólicos; las sorprendentes visiones de lontananza soleadas, la angustia cósmica, la inminente fatalidad, la desesperación, la apasionada lucha, la súbita esperanza, todos estos momentos, que ningún músico anterior hubiese creído nunca poder expresar, los pinta Wagner con claridad perfecta en dos notas de un motivo. He aquí el polo contrario de la plástica griega. Todo se sumerge en una incorpórea infinitud; las mismas melodías lineales no se destacan sobre la masa vaga de los sonidos, que en extrañas oleadas evocan un espacio imaginario. El motivo emerge de oscuras y terribles profundidades, iluminado a trechos por una agria claridad. De pronto, helo aquí, en horrenda proximidad, riendo, acariciando, amenazando; ora desaparece en el reino de los instrumentos de cuerda, ora torna de infinitas lejanías, acercándose de nuevo entre tenues variaciones de un oboe, con plenitudes de anímicos colores. Esto no es ni pintura ni música, si se compara con las obras anteriores, con las obras de estilo riguroso. Preguntado Rossini qué pensaba de la música de *Los hugonotes*, contestó: «¿Música? No he oído tal». Es el mismo juicio que merecía a los atenienses la nueva pintura de las escuelas asiáticas y sicionicas; y no de otro modo debieron de pensar los egipcios de Tebas sobre el arte de Cnosos y Tell-el-Amarna.

Todo lo que Nietzsche ha dicho de Wagner es aplicable a Manet. Este arte, que al parecer significa un retorno a lo elemental, a la naturaleza, frente a la pintura de contenido y a la música absoluta, es, en realidad, un desfallecimiento, un abandono; se entrega a la barbarie de las grandes urbes, a la disolución incipiente, que se manifiesta en lo material por una mezcla de brutalidad y refinamiento. Este paso era necesario y es necesariamente el último. Un arte artificioso no puede ya tener evolución orgánica. Es el signo del final.

De aquí se sigue —¡amarga confesión!— que el arte plástico occidental ha terminado irrevocablemente. La crisis del siglo XIX ha sido el estremecimiento de la muerte. El arte fáustico, como el arte «antiguo», como el arte egipcio, como todo arte, muere de vejez, después de haber realizado sus posibilidades internas, después de haber cumplido sus destinos en el ciclo vital de la cultura a que pertenece.

Lo que hoy se hace bajo el nombre de arte es pura impotencia y mentira; y esto es

tan aplicable a la música después de Wagner, como a la pintura después de Manet, Cézanne, Leibl y Menzel.

Señálense, si no, las grandes personalidades que pudieron justificar la afirmación de que existe todavía un arte de interna necesidad. Dígase cuáles son los problemas *evidentes y necesarios* que aguardan solución. Recorriendo exposiciones, conciertos y teatros, ¿qué vemos? Industriosos artífices y necios tonitruantes que se dedican a aderezar para el mercado cosas harto conocidas ya por superfluas e inútiles. ¡A qué nivel de dignidad interna y externa ha descendido lo que hoy llamamos arte y artistas! En cualquier asamblea general de accionistas o entre los ingenieros de una fábrica cualquiera hallaremos más inteligencia, más gusto, más carácter y aptitud que en toda la pintura y la música de la Europa actual. Siempre ha sucedido que por un gran artista ha habido cien pequeños artistas superfluos que hacían arte. Pero cuando existía una gran convención y, *por lo tanto*, un verdadero arte, esos cien pequeños artistas producían también cosas buenas y podía perdonárseles, porque al fin y al cabo, en el *conjunto* de la tradición, eran como el pavés sobre que el grande se encumbraba. Pero hoy todos son de esta especie —diez mil trabajando «para vivir»— cuya necesidad no se comprende y puede decirse con seguridad que si cerraran hoy todos los institutos de arte, el verdadero *arte* no sufriría por ello en lo más mínimo. Basta trasladarnos a la Alejandría del año 200 para oír el característico rumor de estética con que una civilización cosmopolita sabe engañarse a sí misma y ocultarse la muerte de su arte. Allí, entonces, como hoy en las grandes urbes europeas, presenciamos una carrera abierta tras la ilusión de una evolución artística, de una personalidad, de un «nuevo estilo», de «insospechadas posibilidades»; oímos una abundante charla teórica, vemos presuntuosas actitudes de artistas a la moda, que parecen acróbatas, haciendo juegos malabares con pesas de cartón; tenemos al literato en lugar del poeta, la indecente farsa del expresionismo organizada por los vendedores como un momento de la historia del arte, el pensamiento, el sentimiento y las formas convertidas en industria. Alejandría tenía también sus dramaturgos de tesis y sus directores de escena, que eran preferidos a Sófocles, y sus pintores que descubrían nuevas direcciones y embaucaban al público. ¿Qué es lo que hoy llamamos «arte»? Una música mendaz, artificioso estruendo de masas instrumentales; una pintura mendaz llena de efectismos idiotas y exóticos, más propios de los carteles de anuncios; una arquitectura mendaz que cada diez años saquea el tesoro de las formas pretéritas, para «fundar» un nuevo estilo, en el que cada cual hace lo que le viene en gana; una plástica mendaz hecha de los robos perpetrados en Asiria, en Egipto o en México. Y, sin embargo, el gusto de los mundanos considera esto como la expresión del tiempo actual. Todo lo demás, lo que permanece adicto a los viejos ideales, es deleznable ocupación provinciana.

La gran ornamentación del pasado se ha convertido en una lengua muerta, como el sánscrito y el latín de iglesia^[59]. En lugar de ponerse al servicio de su simbolismo, los artistas utilizan el cadáver, la momia del arte, el caudal de las formas ya usadas,

para recomponerlas, mezclándolas, cambiándolas por modo totalmente inorgánico. Toda modalidad confunde la variación con la evolución. En lugar de un verdadero desarrollo, presenciamos resurrecciones y mixturas de viejos estilos. También tuvo Alejandría sus payasadas prerrafaelistas en los vasos, sillones, cuadros y teorías; también tuvo sus simbolistas, sus naturalistas, sus expresionistas. En Roma hubo modas grecoasiáticas, grecoegipcias, arcaicas y —por influjo de Praxíteles— neoáticas. El relieve de la XIX dinastía, que es la época moderna de Egipto, cubre y guarnece de masas absurdas e inorgánicas los muros, las estatuas, las columnas; es como una parodia del arte del Antiguo Imperio. El templo de Horus en Edfú, de la época tolemaica, es insuperable en punto a vacuidad de formas, amontonadas a capricho. Es el estilo fanfarrón e insistente de nuestras calles y plazas monumentales, de nuestras exposiciones universales; y, sin embargo, nosotros estamos todavía al comienzo de esa evolución.

Por último, se extingue hasta la fuerza misma de querer otra cosa. Ya el gran Ramsés se apropiaba los edificios de sus antepasados, mandando borrar los viejos nombres de las inscripciones y relieves para poner el suyo. Es la misma confesión de impotencia artística que indujo a Constantino a adornar sus arcos de triunfo en Roma con esculturas arrancadas de otros edificios. Mucho antes, hacia 150 a. C., comenzó en el arte «antiguo» la técnica de las copias, reproducciones de viejas obras maestras. Y no es que aquellos hombres comprendieran y sintieran estas obras; es que ya no tenían capacidad para producir originales. Porque debe advertirse que estos copistas eran los *artistas de su tiempo*. Sus trabajos en este o en aquel estilo, según la moda, representan el máximo de la fuerza creadora en aquella época. Todas las estatuas-retratos de Roma, sean de hombre o de mujer, reproducen un pequeño número de tipos helénicos en la actitud y los ademanes; copiábase el torso con mayor o menor fidelidad estilística y la cabeza era modelada buscando «el parecido» con la seguridad de un artífice primitivo. La famosa estatua de Augusto revestido de la coraza es una reproducción del *Doríforo* de Policleto. Esta misma relación, poco más o menos, es la que existe hoy —para citar ya los primeros signos del estadio correspondiente en la civilización occidental— entre Lenbach y Rembrandt o entre Makart y Rubens. Durante mil quinientos años, desde Amosis I hasta Cleopatra, el egiptismo ha ido amontonando, del mismo modo, estatua sobre estatua. En lugar del gran estilo que se desenvuelve desde el Antiguo Imperio hasta el final del Imperio Medio, aparecen ahora las *modas* que resucitan la afición, bien por esta, bien por aquella dinastía. Entre los hallazgos de Turfán se encuentran restos de dramas indios, de la época de Jesucristo, que son exactamente iguales a los de Calidasa, varios siglos después. La pintura china que conocemos ofrece el espectáculo de más de mil años de alzas y bajas y cambios de modas, sin evolución verdadera; y así debía de ser ya en la época Han. El último resultado es un tesoro de formas inmutables que los artistas copian infatigablemente, como vemos hoy en los artes indio, chino y arabigopersa. Los cuadros y los tejidos, los versos y los vasos, los muebles, los dramas y las

composiciones musicales reproducen invariables los mismos modelos; y no es posible determinar la época en que aparece una obra, por el lenguaje de su ornamentación, ni siquiera con un error de siglos, y no digamos de decenios. Esta determinación de las fechas es, en cambio, siempre posible en *todas* las culturas en los períodos que preceden a su decadencia.

CAPÍTULO V

LA IDEA DEL ALMA Y EL SENTIMIENTO DE LA VIDA

I

DE LA FORMA DEL ALMA

1

Todo filósofo de profesión está obligado a creer, sin serio examen, en la realidad de algún objeto al que puedan aplicarse los métodos intelectualistas. En efecto, toda la existencia espiritual del filósofo depende de esa posibilidad. Así pues, para todo lógico y psicólogo, por escéptico que sea, hay un punto en donde la crítica enmudece y la fe comienza, un punto en donde el más severo analítico cesa de aplicar su análisis; y este punto es, precisamente, su propia existencia personal como lógico y psicólogo, esto es, la posibilidad de resolver su problema, la realidad misma del problema que le ocupa. La proposición: *es posible determinar mediante el pensamiento las formas del pensamiento*, no ha sido nunca puesta en duda por Kant, aunque al no filósofo le pueda parecer harto dudosa. La proposición: *hay un alma cuya estructura es científicamente investigable, o: lo que yo por observación crítica de mis actos conscientes consigo aislar en forma de «elementos» psíquicos, «funciones» psíquicas, «complejos» psíquicos, eso es mi alma*, estas proposiciones no han sido jamás puestas en duda por ningún psicólogo. Y, sin embargo, hubieran debido surgir aquí las más fuertes dudas. ¿Es posible, en general, una ciencia abstracta del alma? Lo que por este camino se encuentra ¿es idéntico a lo que se busca? ¿Por qué toda psicología entendida, no como conocimiento de los hombres, no como experiencia de la vida, sino como ciencia, ha sido siempre y sigue siendo la más superficial e inválida de las disciplinas filosóficas, coto de caza lamentablemente vacío, para uso exclusivo de los ingenios medianos y los sistemáticos infecundos? El motivo es fácil de descubrir. La psicología «empírica» tiene la desgracia de no poseer siquiera un objeto, en el sentido de la técnica científica. Su incesante busca y resolución de problemas es una lucha contra sombras y fantasmas. ¿Qué es el alma? Si el mero entendimiento pudiese dar la respuesta, sería superflua la ciencia.

Ni uno solo de los miles de psicólogos de nuestros días ha logrado hacer un verdadero análisis o definición de «la» voluntad, del arrepentimiento, del terror, de los celos, del capricho, de la intuición artística. Y es natural, porque solo lo sistemático es analizable; solo los conceptos son definibles por otros conceptos. Y las finezas del espíritu en su juego de distinciones intelectuales, las supuestas observaciones de una relación entre los estados corporales-sensibles y los «procesos interiores», no tocan para nada al problema que aquí se plantea. La voluntad no es un

concepto; es un nombre, un término primario, como «Dios», un signo que designa algo de que tenemos inmediatamente certeza interior, sin poderlo describir jamás.

Aquello a que aludimos aquí permanece por siempre inaccesible a la investigación científica. No en vano todas las lenguas, con sus innumerables e inextricables denominaciones, nos advierten cuán absurdo sería dividir teóricamente, ordenar sistemáticamente lo psíquico. Aquí no hay nada que ordenar. Los métodos críticos —analíticos— son aplicables solamente al mundo como naturaleza. Más fácil sería disecar un tema de Beethoven con el bisturí o disolverlo en un ácido que analizar el alma con los medios del pensamiento abstracto. El conocimiento de la naturaleza y el conocimiento de los hombres no tienen nada de común, ni en el propósito ni en el método. El hombre primitivo vive «el alma» primeramente en los otros hombres y luego en sí mismo, como *numen*, semejante a los *númina* que conoce en el mundo exterior, e interpreta sus impresiones en forma mítica. Las palabras que usa para ello son símbolos, sones que sugieren al ser inteligente algo indescriptible, que evocan imágenes, *metáforas*. Todavía no hemos aprendido a manifestar nuestra intimidad psíquica en otro idioma. Rembrandt puede comunicar algo de su alma, por medio de un autorretrato o de un paisaje, a los que tengan con él cierta afinidad interna. Un Dios confirió a Goethe el don de expresar lo que sufría su alma. Podemos comunicar a otros cierto sentimiento de algunas emociones inefables, por medio de una mirada, de una melodía, de un movimiento casi imperceptible. Este es el verdadero lenguaje de las almas, lenguaje incomprensible para el extraño. La palabra como sonido, como elemento poético, puede establecer esa relación; pero la palabra como concepto, como elemento de la prosa científica, no.

Cuando el hombre no se limita a vivir y a sentir, sino que además atiende y observa, el alma es para él *una representación, una idea* que se origina en experiencias primigenias de la vida y de la muerte; y esa idea es tan vieja como la reflexión, que por medio de los idiomas verbales se separa de la visión, a la cual sigue. Vemos el mundo circundante; y como todo ser que se mueve libremente tiene que comprender ese mundo para no perecer, así resulta que de la pequeña, técnica, táctil experiencia diaria, se deriva un conjunto de notas permanentes que se compendian, para el hombre habituado a la palabra, en una *imagen de todo lo comprendido, el mundo como naturaleza*^[1]. Lo que no es mundo exterior, no lo vemos; pero rastreamos su presencia en otros y en nosotros mismos. Por el modo de su manifestación fisiognómica despierta en nosotros terror o afán de conocimiento; y así se produce la imagen reflexiva de un *contramundo*, en la cual nos representamos y, por decirlo así, proyectamos ante nosotros lo que eternamente permanece extraño a la visión. La idea del alma es mítica, es objeto de cultos psíquicos, cuando la idea de la naturaleza permanece en el terreno de la contemplación religiosa; pero se convierte en una representación científica y en objeto de la crítica erudita tan pronto como la «naturaleza» cae bajo el poder de la observación crítica. Así como el tiempo es un *contraconcepto*^[2] del espacio, así también «el alma» es un *contramundo* de la

«naturaleza» y se halla en todo momento codeterminada por la concepción de la naturaleza. Ya hemos explicado cómo la noción del tiempo surge del sentimiento de la dirección, que empuja a la vida en su eterno movimiento, de la certidumbre íntima de un sino; ya hemos dicho cómo el tiempo se constituye en pensamiento *negativo* de una magnitud positiva, en encarnación de todo cuanto no sea lo *extenso*; ya hemos visto que todas las «propiedades» del tiempo, en cuyo análisis abstracto creen los filósofos hallar la solución del problema, han ido formándose y ordenándose poco a poco en el espíritu por inversión de las propiedades del espacio. Pues exactamente por el mismo camino nace la representación del alma, como inversión y *negación de la representación del mundo*, merced a la polaridad espacial, que señalan las palabras «dentro» y «fuera», y por una traducción subsiguiente de los caracteres. *Toda psicología es una contrafísica.*

Es absurda la pretensión de fijar una «ciencia exacta» del alma, arcano eterno. Pero el instinto posterior de las grandes urbes, que empuja al hombre al pensamiento abstracto, obliga al «físico del mundo interior» a explicar un mundo aparente de representaciones por otras representaciones, y cada concepto por otros conceptos. Al pensar lo no externo, lo transforma en extensión; y para determinar la causa de lo que solo se manifiesta por modo fisiognómico, construye un sistema en el cual cree hallar la estructura del «alma». Pero las palabras mismas que en todas las culturas se emplean para comunicar esos resultados de la labor científica, delatan el engaño. Se habla de funciones, de complejos sentimentales, de motivaciones, de umbrales de la conciencia, de transcurso, de anchura, de intensidad, de paralelismo en los procesos psíquicos. Pero todos estos términos proceden del círculo de representaciones en que se mueve la ciencia de la naturaleza. *La voluntad se refiere a objetos.* Esta proposición es realmente una imagen en el espacio. La oposición entre lo consciente y lo inconsciente reproduce con evidencia el esquema de la oposición entre lo supraterrrestre y lo infraterrrestre. En las teorías modernas de la voluntad se puede reconocer todo el lenguaje de formas de la electrodinámica. Hablamos de las funciones de la voluntad y de las funciones de la inteligencia exactamente en el mismo sentido en que hablamos de la función de un sistema dinámico. Analizar un sentimiento significa sustituir ese sentimiento una sombra espacial y someter esta luego a un tratamiento matemático, limitándola, dividiéndola, midiéndola. Toda la investigación psicológica de este estilo, por mucho que se ufane de superar a la anatomía cerebral, está llena siempre de localizaciones mecánicas y, sin darse cuenta, emplea un sistema imaginario de coordenadas en un espacio psíquico imaginario. El psicólogo «puro» no advierte que está copiando al físico. No es maravilla, pues, que su método coincida tan horriblemente bien con los más necios procedimientos de la psicología experimental. Las circunvoluciones cerebrales y los filamentos asociativos corresponden exactamente, por la índole de sus representaciones, al esquema óptico del «curso de la voluntad» o «el curso del sentimiento»; y, en efecto, ambos métodos estudian fantasmas afines, esto es, *espaciales*. No hay, en principio, una gran

diferencia entre deslindar por conceptos una facultad psíquica o delimitar gráficamente una región correspondiente de la corteza cerebral. La psicología científica ha elaborado un sistema cerrado de representaciones, en el cual se mueve con perfecta evidencia. Examínense uno por uno los enunciados de cualquier psicólogo y no se hallará otra cosa que variaciones de ese sistema, en el estilo del mundo exterior entonces conocido.

El pensamiento claro, abstraído de la visión, presupone el espíritu de un idioma culto como medio que, creado por el alma de una cultura para ser parte y fundamento de su expresión^[3], viene a constituir como una «naturaleza» de significaciones verbales, un cosmos del idioma en el cual los conceptos, los juicios, los raciocinios abstractos —copias de la causalidad, del número y del movimiento— poseen una existencia determinada mecánicamente. La imagen que el hombre se forja del alma depende, pues, en cada momento, *del uso del idioma y su profundo simbolismo*. Los idiomas cultos de Occidente —con su espíritu fáustico— tienen todos el concepto de «voluntad», magnitud mítica que aparece simbolizada al mismo tiempo por la transformación del verbo, que establece una decisiva oposición al uso antiguo y, *por lo tanto*, también a la antigua idea del alma. Cuando *feci* se convierte en *ego habeo factum*^[4], surge un *numen* del mundo interior. Por consiguiente, en la idea científica del alma, que exponen todas las psicologías occidentales, aparece, determinada por el idioma, la figura de la voluntad como una facultad bien delimitada que cada escuela define, sin duda, a su manera, pero cuya existencia misma no es objeto de la más leve crítica.

2

Yo sostengo, pues, que la psicología científica, lejos de descubrir y ni aun siquiera vislumbrar la esencia del alma—hay que añadir que cada uno de nosotros, sin saberlo, hace psicología de esa clase cuando intenta «representarse» las emociones del alma, ya propias, ya ajenas—, es un símbolo más que se añade a todos los símbolos que constituyen el macrocosmo del hombre culto. Como todo lo ya realizado que se sustituye a lo que se está realizando, esa idea del alma representa un *mecanismo* en lugar de un *organismo*. Falta en ella lo que llena nuestro sentimiento de la vida, lo que debería ser precisamente el «alma»; falta el sino, la espontánea dirección de la existencia, la posibilidad que la vida realiza en su curso. No creo que la palabra «sino» aparezca en ningún sistema de psicología; y es bien sabido que no hay nada en el mundo más extraño a la verdadera experiencia de la vida y conocimiento de los hombres que esos sistemas de psicología. Asociaciones, percepciones, emociones, motivos, pensamientos, sentimientos, voluntad, todos estos son mecanismos muertos, cuya topografía constituye el insignificante contenido de la

ciencia del alma. Buscando la vida, han tropezado los psicólogos con una ornamentación de conceptos. El alma sigue siendo lo que era: lo que no puede ni pensarse ni representarse, el misterio, el eterno devenir, la pura experiencia íntima.

Ese imaginario *cuerpo psíquico* —sea dicho aquí por vez primera— no es nunca otra cosa que el fiel reflejo de la forma en que el hombre culto, llegado a la madurez, contempla su mundo exterior. La experiencia íntima de la profundidad es en ambos casos la que realiza el mundo extenso^[5]. El misterio a que alude el término primario «tiempo», crea *el* espacio tanto en la sensación de lo externo como en la representación de lo interno. También la imagen del alma tiene su dirección en profundidad, su horizonte, su limitación o su infinitud. Una «mirada interior» ve; un «oído interior» oye. Existe una representación clara de un orden interno que, como el externo, ofrece el carácter de *necesidad causal*.

Así, después de lo que llevamos dicho en este libro sobre el fenómeno de las grandes culturas, resulta enormemente amplificada y enriquecida la investigación sobre el alma. Todo cuanto dicen y escriben hoy los psicólogos —y no se trata solo de la ciencia sistemática, sino también del conocimiento fisiognómico de los hombres, en el más amplio sentido de la palabra— se refiere al estado *actual* del alma *occidental*; la opinión, hasta ahora evidente, de que esas experiencias valen para «el alma humana» en general, no está fundada.

La idea del alma es siempre la idea de un alma *determinada*. Ningún observador puede escapar a las condiciones de su círculo y de su tiempo, y sea cual fuere el objeto que conozca, cada uno de esos conocimientos es una expresión de su propia alma, por la elección, la dirección y la forma interior. El hombre primitivo se forja una idea del alma con los hechos de *su propia vida*, y en la elaboración de esa idea actúan las experiencias primigenias de la conciencia vigilante (distinción entre el yo y el mundo, entre el yo y el tú) y de la existencia (distinción entre cuerpo y alma, entre vida sensible y reflexión, entre vida sexual y percepción). Ahora bien: los que meditan sobre estas cosas son hombres reflexivos, y por eso siempre establecen una oposición entre un *numen* interior —espíritu, logos, *ka*, *ruach*— y todo lo demás. Pero la división y distribución de las partes, la manera de representarse los elementos psíquicos, ya en capas sucesivas, ya como fuerzas, ya como sustancias, ya en unidad, o en polaridad o en pluralidad, esto precisamente es lo que caracteriza a la persona del meditador y la clasifica entre los miembros de una cultura determinada. Y los que se figuran conocer el elemento psíquico de culturas extrañas por sus efectos, es porque insinúan en él su propia idea del alma; asimilan las nuevas experiencias a un sistema *actual*, y no es maravilla que así crean al fin haber descubierto sus formas eternas.

Pero, en realidad, cada cultura tiene su propia psicología sistemática, como tiene su propio estilo en el conocimiento de los hombres y experiencia de la vida. Y así como cada estadio de una cultura, la época de la escolástica, de la sofística, de la Ilustración, compone su idea del número, del pensamiento, de la naturaleza, idea que

solo es adecuada para él, así, finalmente, cada siglo se refleja en su propia idea del alma. El más penetrante conocedor de hombres en Europa se equivoca cuando intenta comprender a un japonés o a un árabe, y viceversa. Y lo mismo se equivoca el sabio al traducir a su propio idioma los términos fundamentales de los sistemas árabes o griegos. *Nephesh* no significa *animus*; *atman* no es alma. Eso que nosotros llamamos voluntad y descubrimos por doquiera, *no* lo hallaba el «antiguo» en su idea del alma.

Después de lo dicho, nadie dudará de la alta significación que poseen las distintas ideas del alma en la historia universal. El hombre antiguo, apolíneo, entregado a la realidad euclidiana, puntiforme, contemplaba su alma como un cosmos ordenado en grupo de bellas partes. Platón las llamaba νοῦς, θνῦμός, ἐπιθνῦμια^[6], y las comparaba con el hombre, el animal y la planta, y una vez las comparó incluso con el hombre del sur, del norte y de la Hélade. Esta imagen reproduce la naturaleza tal como se desenvolvía ante los ojos del hombre antiguo: ordenada suma de cosas palpables, frente a las cuales el espacio era sentido como el no ser. ¿Dónde, en esta imagen, se encuentra la voluntad? ¿Dónde la representación de conexiones funcionales? ¿Dónde las demás creaciones de *nuestra* psicología? O ¿es que se cree que Platón y Aristóteles no entendían de análisis y no veían lo que ve cualquiera hoy? ¿No será más bien que falta aquí la voluntad como en la matemática antigua falta el espacio y en la física la fuerza?

En cambio, tomemos una cualquiera de las psicologías occidentales. Siempre encontraremos un orden *funcional*, nunca corpóreo. $Y = F(x)$: tal es la protoforma de todas las impresiones que recibimos de nuestra intimidad, *porque* tal es el fundamento de nuestro mundo exterior. Pensar, sentir, querer: de esta tríada no sale ningún psicólogo occidental por mucho que se afane. Y la disputa de los pensadores góticos sobre el primado de la voluntad o el de la razón, demuestra que el alma era ya entonces considerada como una relación entre *fuerzas*. (Lo mismo da que estas doctrinas aparezcan como propias o como interpretaciones de san Agustín y Aristóteles.) Asociaciones, percepciones, procesos volitivos o comoquiera que se llamen los elementos de la idea del alma, todos, sin excepción, reproducen el tipo de las funciones matematicofísicas y son, por lo tanto, de forma totalmente opuesta a la «antigua». Como no se trata de interpretar el sentido fisiognómico de ciertos rasgos vitales, sino de considerar «el alma» como un objeto, por eso la vacilación de los psicólogos comienza justamente en el problema del movimiento. Para los antiguos hubo un *problema eleático* también en el mundo interior; y en la disputa escolástica sobre el primado funcional de la razón o de la voluntad se anuncia ya la peligrosa debilidad de la física barroca, que no puede encontrar una relación indudable entre la fuerza y el movimiento. La idea del alma que compusieron los antiguos y los indios niega la energía de dirección —en esa idea todo está ordenado y redondeado—; la de los egipcios y occidentales la afirma —aquí hay complejos de efectuación y medios de fuerza—; pero justamente porque el tiempo queda incluido en esta imagen del

alma, el pensamiento, que es extraño al tiempo, entra en contradicción consigo mismo.

La idea fáustica y la idea apolínea del alma son radicalmente contrarias. Vuelven a surgir aquí todas las oposiciones que antes hemos estudiado. La unidad imaginaria puede caracterizarse en la cultura antigua con el nombre de *cuerpo psíquico*; en la nuestra, con el de *espacio psíquico*. El cuerpo tiene partes; en el espacio se verifican procesos. El hombre antiguo siente su mundo interior plásticamente. Ello se ve muy bien en el lenguaje de Homero, que quizá refleja antiquísimas teorías religiosas, como la de las almas en el Hades, que son una reproducción fácilmente reconocible del cuerpo. La filosofía presocrática ve las almas de esta misma manera. Sus tres partes bien ordenadas — λογιστικόν, ἐπιθυμητικόν, θυμοειδές^[7] recuerdan el grupo de Laocoonte. *Nosotros*, en cambio, tenemos del alma una impresión musical; la sonata de la vida interior tiene por tema principal la voluntad; el pensamiento y el sentimiento son temas secundarios; la frase se acomoda a las reglas estrictas de un contrapunto psíquico, y el problema de la psicología consiste en descubrir esas reglas. Los elementos más simples se diferencian como los números antiguos se diferencian de los occidentales: allí son magnitudes, aquí relaciones. La *estática psíquica* de la existencia apolínea —ideal estereométrico de la σωφροσύνη y de la ἀταραξία— se opone a la *dinámica psíquica* de la vida fáustica.

La idea apolínea del alma —el tronco de caballos que Platón describe con el νοῦς^[8], cochero— se evapora en seguida al acercarse al alma mágica de la cultura árabe. Pierde color en los estoicos posteriores, cuyos jefes eran, en su mayoría, oriundos del oriente arameo. Y en la primera época imperial aparece ya en la literatura romana como simple reminiscencia.

La idea mágica del alma tiene el carácter de un estricto *dualismo de dos sustancias enigmáticas, el espíritu y el alma*^[9]. No mantienen entre sí estas sustancias ni la relación estática antigua, ni la relación funcional occidental, sino otra de muy distinta índole, que solo cabe caracterizar con el nombre de «mágica». Piénsese, por oposición a la física de Demócrito y de Galileo, en la alquimia y en la piedra filosofal. Esta idea del alma, específicamente oriental, constituye necesariamente la base de todas las consideraciones psicológicas y, sobre todo, teológicas, que llenan la época primitiva, la época «gótica» de la cultura árabe (del año cero al 300). El Evangelio de san Juan forma parte de esa literatura, no menos que los escritos de los gnósticos, de los padres de la Iglesia, de los neoplatónicos y maniqueos, los textos dogmáticos del Talmud y el Avesta y el sentimiento senil, de tinte religioso, con que se manifiesta el imperio romano, que tomó del Oriente joven, Siria y Persia, lo poco vivo que hay en su filosofía. Ya el gran Posidonio, que a pesar del cariz «antiguo» de su inmenso saber era un verdadero semita, lleno del espíritu árabe, sintió como verdadera esa estructura mágica del alma, en íntima oposición al sentimiento apolíneo de la vida. Una sustancia que penetra el cuerpo se opone, con clara diferencia de *valor*, a otra sustancia que desciende sobre la humanidad en la cueva del

mundo, sustancia abstracta y divina en la cual descansa el consenso de todos los que de ella participan^[10]. Este «espíritu» es el que produce el mundo superior, por cuya creación triunfa sobre la mera vida, sobre la «carne», sobre la naturaleza. Tal es el modelo que, en sentido religioso, filosófico o artístico —recuérdese los retratos de la época constantiniana, con los ojos fijos en el infinito, con esa *mirada que representa el πνεῦμα*^[11]—, sirve de base a todo sentimiento del yo. Así sintieron Plotino y Orígenes. San Pablo distingue —I Cor., 15, 44— entre el σῶμα ψυχικόν y el σῶμα πνευματικόν^[12]. Era corriente entre los gnósticos la representación de un doble éxtasis, el corporal y el espiritual, y la división de los hombres en superiores e inferiores, psíquicos y neumáticos. Plutarco ha tomado de modelos orientales la psicología corriente en la literatura de la Antigüedad posterior, el dualismo de νοῦς y ψυχή. Ese dualismo entró pronto en relación con la oposición entre cristiano y pagano, entre espíritu y naturaleza; y así establecieron los gnósticos, los cristianos, los persas y los judíos, el esquema, aún no superado, de la historia universal como un drama de la humanidad entre la creación y el Juicio Final, con una intervención divina en el centro.

La idea mágica del alma se perfecciona científicamente en las escuelas de Bagdad y Basora. Alfarabi y Alkindi^[13] han tratado a fondo los complicados problemas de esa psicología mágica, poco accesible para nosotros. Su influencia sobre las primeras teorías abstractas del alma —*no sobre el sentimiento del yo*— que se elaboran en Occidente, fue mayor de lo que se cree. Los psicólogos escolásticos y místicos han recibido de España, Sicilia y Oriente los mismos elementos formales que el arte gótico. No olvidemos que el arabismo es la cultura de las religiones reveladas, que suponen todas una idea dualista del alma. Recordemos la cábala; pensemos en la parte que toman los filósofos judíos en la llamada filosofía de la Edad Media, es decir, en la filosofía del arabismo posterior y luego del gótico primitivo. Citaré solo un ejemplo muy notable, que casi nadie ha advertido: Spinoza^[14]. Procedente del gueto, es Spinoza, con su contemporáneo Schirazi, un retrasado, el último representante del sentimiento mágico, un extraño en el mundo de formas de nuestro sentimiento fáustico. Prudente discípulo de la época barroca, supo dar a su sistema los colores del pensamiento occidental; pero en lo profundo sigue manifestando el dualismo arábigo de las dos sustancias psíquicas. *Este es el verdadero y hondo motivo por el cual falta en él el concepto de fuerza de Galileo y Descartes*. Este concepto es el centro de gravedad de un universo dinámico y, por lo tanto, resulta extraño al sentimiento mágico del mundo. Entre la idea de la piedra filosofal —que yace oculta en la idea spinozista de la divinidad como *causa sui*— y de la necesidad causal, que pertenece a *nuestra* imagen de la naturaleza, no existe punto de relación. Por eso el determinismo de la voluntad en Spinoza es exactamente el mismo que defendía la ortodoxia en Bagdad; es el *kismet*. Aquí es donde hay que buscar la patria del método *more geométrico* que es común al Talmud, al Avesta y al Kalaam arábigo^[15], pero que en la *Ética* de Spinoza forma dentro de *nuestra* filosofía una excepción grotesca.

El romanticismo alemán reavivó con efímera vitalidad esta idea mágica del alma. Encontró en la magia y en los pensamientos retorcidos de los filósofos góticos el mismo gusto que en los ideales de las Cruzadas, claustros y castillos y, sobre todo, que en el arte y la poesía sarracenos, sin entender en realidad gran cosa de tan lejanos objetos. Schelling, Oken, Baader, Görres y sus amigos se complacían en especulaciones infructuosas de estilo arabigojudaico, que ellos, tranquilamente, consideraban como oscuras y, por lo tanto, «profundas», cosa que *no* habían sido para los orientales; ellos mismos no las comprendían, en parte, y esperaban confiadamente que los oyentes tampoco las comprenderían. Lo notable de este episodio es solo el encanto de la oscuridad que se desprendía de esos pensamientos. Se puede arriesgar la conclusión de que las más claras y fáciles exposiciones de los pensamientos fáusticos, como la de Descartes o los *Prolegómenos*, de Kant, hubieran producido en un metafísico árabe igual impresión de nebulosidad abstrusa. Lo que para nosotros es verdadero, es para ellos falso, y viceversa; y lo mismo puede decirse tratándose de la idea del alma que se forja cada cultura que de cualquier otro resultado de la meditación científica.

3

El futuro tendrá que afrontar el difícil problema de distinguir y analizar los últimos elementos en la concepción del mundo y filosofía de estilo gótico, como en la ornamentación de las catedrales y en la pintura primitiva de entonces, que vacila indecisa entre el fondo plano dorado y los amplios fondos de paisajes, entre el modo mágico y el modo fáustico de ver a Dios en la naturaleza. En la primitiva idea del alma, que esta filosofía revela, los rasgos de la metafísica cristianoárabe, el dualismo de espíritu y alma, se mezclan indecisos, vacilantes, con atisbos septentrionales de las facultades funcionales psíquicas, que aún no aparecen reconocidas claramente. Esta duplicidad de elementos es la base de la disputa sobre el primado de la voluntad o de la razón, *problema central de la filosofía gótica*, que esta intenta resolver, ora en el viejo sentido árabe, ora en el nuevo occidental. Es el mismo mito intelectual que, en formas constantemente varias, ha determinado el curso de toda nuestra filosofía, distinguiéndola de cualquier otra. El racionalismo del barroco posterior, con el orgullo del espíritu urbano y seguro de sí mismo, se decidió por la mayor potencia de la diosa Razón: Kant y los jacobinos. Pero ya el siglo XIX, sobre todo Nietzsche, ha elegido la fórmula más fuerte: *voluntas superior intellectu*, que todos llevamos en la sangre^[16]. Schopenhauer, el último gran sistemático, lo ha reducido a esta otra fórmula: «El mundo como voluntad y como representación»; y es su *ética*, no su metafísica, la que decide en *contra* de la voluntad.

Aquí se ve inmediatamente cuál es el motivo misterioso, el sentido de todo

filosofar, dentro de una cultura. El *alma fáustica*, en esfuerzos centenarios, ha intentado dibujar de sí misma *un retrato*, una imagen que armoniza profundamente con la imagen del mundo. La filosofía gótica, con su lucha entre razón y voluntad, es en realidad una expresión del *sentimiento vital* de aquellos hombres de las Cruzadas, de los Staufen, de las grandes catedrales. *Veían el alma así porque ellos eran así.*

El querer y el pensar son en la idea del alma lo que la dirección y la extensión, la historia y la naturaleza, el sino y la causalidad en la imagen del mundo exterior. Estos rasgos fundamentales de ambos aspectos revelan que nuestro símbolo primario es la extensión infinita. La voluntad enlaza el futuro con el presente; el pensamiento enlaza lo ilimitado con el aquí. *El futuro histórico es la lejanía produciéndose; el horizonte infinito del mundo es la lejanía producida.* Tal es el sentido de la experiencia íntima de la profundidad en el hombre fáustico. El sentimiento de la dirección es representado como esencia, casi como realidad mítica en la «voluntad»; el sentimiento del espacio, en el «entendimiento»; y así nace la imagen que nuestros psicólogos necesariamente abstraen de la vida interior.

La cultura fáustica es *cultura de la voluntad*. Esto quiere decir que el alma fáustica posee una disposición eminentemente histórica. El «yo» en el lenguaje usual —*ego habeo factum*—, la construcción dinámica de la frase, reproduce perfectamente el estilo de la acción que se deriva de aquella disposición interna y que con su energía de dirección domina, no solo la imagen del «mundo como historia», sino nuestra historia misma. Ese «yo» se yergue en la arquitectura gótica; las flechas de las torres y los contrafuertes son «yo»; por eso *toda la ética fáustica es una ascensión* —perfeccionamiento del yo, mejoramiento moral del yo, justificación del yo por la fe y las buenas obras, respecto al tú del prójimo por causa del propio yo y su bienaventuranza—, desde santo Tomás de Aquino hasta Kant.

Esto precisamente es lo que el auténtico ruso considera vano y despreciable. El alma rusa, sin voluntad, alma cuyo símbolo primario es la planicie infinita^[17], aspira a deshacerse y perderse, sierva *anónima*, en el mundo de los hermanos, en el mundo horizontal. Pensar en el prójimo partiendo *de sí mismo*, elevarse moralmente por el amor al prójimo, hacer penitencia *de sí mismo*, es síntoma de vanidad occidental, es un crimen, como el disparo hacia el cielo de nuestras catedrales, tan contrario a los tejados *planos*, cubiertos de cúpulas, de las iglesias rusas. Neklindof, el héroe de Tolstoi, cuida su yo moral como sus uñas; por eso es por lo que Tolstoi pertenece a la pseudomorfosis del petrinismo. Raskolnikof es simplemente un algo que forma parte de un «nosotros». Su culpa es culpa de todos^[18]. El que considere su pecado como propio demuestra en ello su arrogancia y su vanidad. Algo de esto hay también en la idea mágica del alma. «Si alguno viene a mí —dice Jesús en San Lucas, 14, 26— y no aborrece a su padre y madre y mujer e hijos y hermanos y hermanas, y aun también su propio yo (τὴν ἑαυτοῦ ψυχὴν), no puede ser mi discípulo». Este sentimiento es el que empuja a denominarse «vástago humano»^[19]. El consenso de los fieles es igualmente impersonal y condena el «yo» como pecado; lo mismo sucede

en el concepto típicamente ruso de la verdad, como anónima coincidencia de los elegidos.

El hombre antiguo, todo presente, carece también de esa energía de la dirección que domina nuestra imagen del mundo y del alma, que compendia todas las impresiones sensibles en un disparo hacia la lejanía, todas las experiencias íntimas en el sentido del futuro. El hombre antiguo no tiene voluntad. Lo confirma la idea antigua del sino, y mejor aún el símbolo de la columna dórica. La lucha entre el pensar y el querer constituye el tema oculto de todos los retratos significativos, desde Jan van Eyck hasta Marées; en cambio, el retrato antiguo no puede contener nada de eso, porque en la idea antigua del alma se halla junto al νοῦς, junto al Zeus interior, las unidades ahistóricas de los instintos vegetativos y animales (θνύμός y ἐπιθνύμια), en forma somática, sin dirección consciente y tendencia hacia un fin.

Es indiferente el nombre que demos a nuestro principio fáustico, que solo a nosotros pertenece. El nombre es ruido y humo. «Espacio» es también una palabra que, con mil matices diferentes, expresa en boca del matemático, del pensador, del poeta, del pintor, una y la misma cosa indescriptible que al parecer pertenece a la humanidad entera, pero que en realidad solo en la cultura occidental tiene *esa* significación trascendente y metafísica que nosotros le damos con interior necesidad. No el concepto de «voluntad», pero sí la circunstancia de que para nosotros exista ese concepto, mientras que los griegos no lo conocían, tiene la significación de un gran símbolo. En último término, no hay diferencia alguna entre el espacio profundo y la voluntad. En los idiomas «antiguos» falta la denominación de aquel y, *por lo tanto, también* la de esta^[20]. El espacio puro del mundo fáustico no es la mera dilatación, sino la extensión de la lejanía como eficiencia, como superación de lo meramente sensible, como oposición y tendencia, como voluntad espiritual de potencia. Bien sé lo insuficientes que son estas perífrasis. Es enteramente imposible indicar por medio de conceptos exactos la diferencia que existe entre lo que nosotros pensamos, sentimos y nos representamos bajo el nombre de «espacio» y lo que como tal sentían los hombres de la cultura árabe o india. Pero no cabe duda de que son cosas totalmente distintas; demuéstalo la diferencia entre las intuiciones fundamentales de las respectivas matemáticas y artes plásticas, y, sobre todo, de las inmediatas manifestaciones de la *vida*. Veremos cómo la identidad del espacio y la voluntad se manifiesta en las hazañas de Copérnico y de Colón, en las de los Hohenstaufen y de Napoleón —dominio del espacio cósmico—; pero esa identidad también está implícita bajo otra forma en ciertos conceptos físicos, como campo de fuerza y potencial, que nadie hubiera podido hacer comprender a un griego. El espacio, como forma *a priori* de la intuición —fórmula en que Kant expresa definitivamente el pensamiento que la filosofía barroca había buscado sin cesar—, significa una *pretensión de dominio* que el alma enuncia sobre todo lo que no es ella. El yo rige al mundo por la forma^[21].

Esto es lo que expresa la perspectiva en profundidad de la pintura al óleo,

poniendo el espacio infinito del cuadro en la dependencia del espectador, que lo *domina* literalmente, desde la lejanía conveniente. Ese disparo hacia la lejanía, que conduce al tipo de paisaje *heroico de sentido histórico*, tanto en el cuadro como en el parque de la época barroca, es el mismo que se manifiesta en el concepto matematicofísico del vector. Durante siglos la pintura ha perseguido con pasión ese gran símbolo que encierra en sí todo lo que expresan las palabras «espacio», «voluntad», «fuerza». La tendencia metafísica correspondiente es ese constante afán por formular la dependencia funcional entre el espíritu y las cosas mediante parejas de conceptos, como fenómenos y cosa en sí, voluntad y representación, yo y no yo, que tienen un contenido puramente dinámico, opuesto en absoluto a la teoría de Protágoras, que llamaba al hombre *medida*, esto es, *no creador* de todas las cosas. Para la metafísica «antigua» el hombre es un cuerpo entre cuerpos, y el conocer, una especie de *contacto* que va de lo conocido al cognoscente, y no viceversa. Las teorías ópticas de Anaxágoras y Demócrito están bien lejos de conceder al hombre una actividad en la percepción sensible. Platón no siente nunca el yo como centro de una esfera de actividad trascendente; en cambio, para Kant esta concepción es una necesidad interior. Los presos de la famosa cueva platónica son verdaderos presos, *esclavos* de las externas impresiones, y no señores; perciben iluminados por el sol universal, no son soles que alumbren el universo.

El concepto físico de la energía espacial, representación totalmente contraria al espíritu «antiguo», representación que hace de la *distancia* una forma de la energía y hasta la protoforma de toda energía —pues tal es el fundamento de los conceptos de capacidad e intensidad—, aclara también la relación entre la voluntad y el espacio psíquico imaginario. Sentimos que las dos imágenes, la imagen dinámica del mundo, trazada por Galileo y Newton, y la imagen dinámica del alma, con la voluntad como centro de gravedad y de relación, significan una y la misma cosa. Ambas son formas barrocas, símbolos de la cultura fáustica al llegar a su plena madurez.

No es justo, aunque sí frecuente, considerar el culto de «la voluntad» como universalmente humano, o al menos como universalmente cristiano, y derivarlo de las religiones prearábicas. Esta conexión pertenece exclusivamente a la superficie histórica; hay ciertas palabras, como *voluntas*, que sufren un cambio de sentido profundamente simbólico, aunque inadvertido por lo general, y es corriente confundir los sinos de esas palabras con la historia de las ideas y de las significaciones verbales. Cuando los psicólogos árabes —Murtada, por ejemplo— hablan de la posibilidad de varias «voluntades», una «voluntad» que está en conexión con el hacer, otra que le precede independiente, otra que no tiene la menor relación con el acto, y que es la que crea el «querer», se refieren en todo esto al sentido profundo de la palabra árabe, y nos presentan evidentemente una imagen del alma cuya estructura difiere por completo de la fáustica.

Los elementos del alma son para todo hombre, sea cual fuere la cultura a que pertenece, deidades de una *mitología interior*. Lo que es Zeus en el Olimpo externo,

eso mismo es para un griego el νοῦς, en el mundo interior, presente a su vida con perfecta claridad; el νοῦς preside todas las demás partes del alma. Lo que para nosotros es «Dios», Dios como universal aliento, como fuerza omnipotente, como eficiencia y providencia omnipresentes, eso mismo es la «voluntad», trasladada del espacio cósmico al espacio imaginario del alma y sentida necesariamente como una realidad actual. En el dualismo microcósmico de la cultura mágica, con su *ruach* y su *nephesch*, su πνεῦμα y su ψυχή, va implícita necesariamente la oposición macrocósmica de Dios y el diablo, de Ormuz y Ahrimán en Persia, de Yahvé y Belcebú en Judea, de Alá e Iblis en el Islam, del bien absoluto y del mal absoluto. Pero debe advertirse que en el sentimiento occidental del mundo esas dos oposiciones palidecen y declinan *al mismo tiempo*. De la disputa gótica por el primado del *intellectus* o de la *voluntas* sale la voluntad afirmada como centro de un *monoteísmo psíquico*, y al mismo tiempo desaparece del mundo real la figura del diablo. El panteísmo del mundo exterior, en la época barroca, tiene por consecuencia inmediata un panteísmo interior, y la oposición *de Dios y el mundo* —en cualquier sentido que se tome— significa lo mismo que la de la voluntad y el alma, significa la fuerza que todo lo mueve en su imperio^[22]. Y cuando el pensamiento religioso se convierte en un pensamiento rigurosamente científico, la física y la psicología siguen manteniendo un doble mito intelectual. El origen de los conceptos «fuerza», «masa», «voluntad», «pasión», no está en la experiencia absoluta, sino en el sentimiento vital. El darwinismo no es más que una acepción superficial de este sentimiento. Ningún griego hubiera empleado la palabra «naturaleza» en el sentido de una actividad absoluta y ordenada, como lo hace la biología moderna. «Voluntad de Dios» es para nosotros un pleonasma. Dios —o «la naturaleza»— no es más que voluntad. El concepto de Dios, desde el Renacimiento, ha ido identificándose insensiblemente con el concepto del espacio cósmico infinito y perdiendo sus rasgos sensibles, personales —la omnipresencia y la omnipotencia se han convertido casi en conceptos matemáticos—; pues del mismo modo Dios se ha transformado en la voluntad universal, que ninguna intuición puede darnos a conocer. *Por eso* es por lo que la música instrumental pura vence a la pintura en 1700; la música, en efecto, es el único y último medio de expresar claramente ese sentimiento de lo divino. Recordemos, en cambio, los dioses homéricos. Zeus no posee en absoluto poder pleno sobre el mundo; incluso en el Olimpo es —así lo exige el sentimiento apolíneo— *primus inter pares*, cuerpo entre cuerpos. La ciega necesidad, la ἀνάγκη, que el pensamiento antiguo encuentra en el cosmos, no depende de Zeus en manera alguna. Al contrario: los dioses se inclinan ante ella. Esquilo lo dice claro en un pasaje fortísimo del *Prometeo*, y en Homero percibimos el mismo sentimiento cuando habla de la *lucha* entre los dioses y en aquel pasaje decisivo en que Zeus levanta la balanza del sino, no para estatuir, sino para conocer el destino de Héctor. Así, pues, los antiguos se representan el alma con sus partes y potencias como un Olimpo de pequeñas deidades; y el ideal de la vida helénica consistía en mantener en paz y concordia esa

divina tropa. Tal es el sentido de la σωφροσύνη y ἀταραξία. Y el hecho de que algunos filósofos hayan dado el nombre de Zeus a la parte más elevada del alma, al νοῦς, demuestra la realidad de esa relación entre la idea del alma y la idea religiosa. Aristóteles, al pensar la divinidad, le atribuye por única función la θεωρία, la contemplación; es el ideal de Diógenes: una estática perfecta de la vida, que se contrapone a la no menos perfecta dinámica del ideal vital en el siglo XVIII.

Ese misterioso elemento que en nuestra idea del alma designa la palabra «voluntad», esa *pasión de la tercera dimensión*, es, pues, propiamente, una creación del barroco, como la perspectiva de la pintura al óleo, como el concepto de fuerza en la física moderna, como el mundo sonoro de la música instrumental pura. En todos los casos había sentido el gótico eso mismo que estos siglos de saturación espiritual llevan a su madurez. Y ya que nos referimos aquí al estilo de la vida fáustica, por oposición a otra cualquiera, hemos de afirmar una vez más que los términos primarios de «voluntad», «fuerza», «espacio», «Dios», sustentados y animados por el sentimiento *fáustico*, son símbolos, principios estructuradores de grandes mundos formales muy afines entre sí y en los cuales esa realidad se expresa y manifiesta. Hasta ahora se ha creído que estos eran hechos eternos, hechos que existían en sí mismos, y que por los métodos de la investigación crítica podían ser afirmados, «conocidos», demostrados de una vez para siempre.

Esta ilusión de la ciencia física ha sido igualmente la ilusión de la psicología. Pero, en verdad, esas realidades «universalmente válidas» *pertenecen solamente al estilo barroco de la contemplación y de la intelección*, como formas expresivas de significación transitoria que son «verdaderas» solo para el espíritu occidental; concebidas así, varía totalmente el sentido de aquellas ciencias, que ya no son solo sujetos de un conocimiento sistemático, sino también y en más alto grado *objetos de una consideración fisiognómica*.

La arquitectura barroca comenzó, como ya sabemos, cuando Miguel Ángel sustituyó los elementos tectónicos del Renacimiento, peso y sostén, por los dinámicos de masa y fuerza. La capilla Pazzi, de Brunelleschi, expresa un sentimiento de alegre abandono; la fachada del Gesù, de Vignola, es *voluntad hecha piedra*. A este nuevo estilo, en su aspecto eclesiástico, se le ha dado el nombre de «estilo jesuita», sobre todo después de su perfeccionamiento por Vignola y Della Porta; y en realidad hay un íntimo nexo entre la creación de san Ignacio de Loyola y las formas artísticas de la época. En efecto, la orden fundada por Loyola representa la voluntad pura, abstracta de la Iglesia^[23]; y su actividad oculta, expandiéndose por el infinito, puede parangonarse con el análisis y con el arte de la fuga.

Desde ahora ya no parecerá paradójico hablar del *estilo barroco y hasta del estilo jesuita en la psicología, en la matemática y en la física teórica*. El lenguaje de las formas dinámicas, que a la oposición entre materia y forma —oposición somática y sin voluntad— sustituye la enérgica oposición entre capacidad e intensidad, es común a todas las creaciones espirituales de estos siglos.

4

Veamos ahora hasta qué punto el hombre de esta cultura realiza lo que su idea del alma nos hace esperar. Si es lícito caracterizar el tema de la física occidental, en su generalidad, como el espacio activo, este mismo término habrá de determinar también la índole, el *contenido* de la existencia del hombre contemporáneo. Nosotros, naturalezas de temple fáustico, estamos acostumbrados a incluir en el conjunto de nuestras experiencias vitales los individuos considerados en su manifestación *activa*, no en su apariencia plástica y estática. Medimos a los hombres por su *actividad*, que puede dirigirse igualmente hacia dentro o hacia fuera; y en esa dirección valoramos los propósitos, los motivos, los esfuerzos, las convicciones, los hábitos. El término en que resumimos este modo de ver la vida es la palabra «carácter». Hablamos de cabezas que tienen carácter, de paisajes que tienen carácter. Continuamente empleamos locuciones que se refieren al carácter de los ornamentos, de las pinceladas, de la letra manuscrita; y aun de artes enteras, de épocas y de culturas. La música del barroco es el arte propio de lo característico, tanto en la melodía como en la instrumentación. La palabra «carácter» designa también algo indescriptible, algo que separa la cultura fáustica de todas las demás. Y es indudable su profunda afinidad con la palabra «voluntad». Lo que la voluntad es en la imagen del alma, eso mismo es el carácter en la imagen de la vida, que nosotros los europeos occidentales, y *solo* nosotros, construimos con entera evidencia.

El empeño fundamental de todos nuestros sistemas éticos —por diferentes que sean sus fórmulas metafísicas o prácticas— es que el hombre tenga carácter. El carácter —que se forma en el *curso del mundo*—, la *personalidad*, la relación de la vida con la acción, es la impresión que el hombre produce en el ánimo fáustico. Entre el carácter y la imagen física del universo existe una importante semejanza. El concepto vectorial de la fuerza, con su dirección, no ha podido aislarse del de movimiento, a pesar de las más finas investigaciones teóricas; del mismo modo es imposible separar estrictamente del alma la voluntad; el carácter, de la vida. En la cumbre de esta cultura, desde el siglo XVII, sentimos con seguridad una equivalencia de significación entre la palabra «vida», y la palabra «voluntad». Los términos «fuerza vital», «voluntad de vivir», «energía activa», llenan nuestra literatura moral, como algo evidente; en cambio, esas expresiones no son ni siquiera traducibles al griego de la época de Pericles.

Todas las morales han manifestado siempre la pretensión de valer para todos los tiempos y todas las latitudes. Esta pretensión es la que ha mantenido oculto el hecho de que, siendo las culturas individuales de orden superior, cada una de ellas *posee su propia concepción moral*. Hay tantas morales como culturas. Nietzsche ha sido el

primero en vislumbrarlo. Y, sin embargo, no ha llegado, ni con mucho, a la noción de una morfología de la moral, verdaderamente objetiva, más allá de *todo* bien y de *todo* mal. Ha valorado la moral antigua, la moral india, la moral cristiana, la moral del Renacimiento, por comparación con sus propios valores personales, en lugar de comprender el carácter simbólico de esos estilos diferentes. Justamente nuestra penetración histórica hubiera debido concebir el *protofenómeno de la moral* en su sentido propio. Ya hoy estamos, al parecer, maduros para ello. Tan necesaria se ha hecho para nosotros, desde Joaquín de Floris y las Cruzadas, la idea de la humanidad como conjunto activo, combatiente, progresivo, que nos cuesta trabajo comprender que esta manera de considerar el hombre sea exclusivamente occidental y tenga una validez y duración transitorias. Para el espíritu antiguo, la humanidad es una masa invariable; por eso la Antigüedad concibe una moral muy distinta de la nuestra, que se extiende desde los primitivos tiempos de Homero hasta la época imperial. Y en general puede decirse que al sentimiento vital, altamente activo, de la cultura fáustica, se acerca bastante el de las culturas china y egipcia; mientras que al sentimiento pasivo de la Antigüedad se asemeja más el de la cultura india.

Si ha habido en el mundo un grupo de naciones que haya vivido en continua lucha por la existencia, es sin duda alguna el de la cultura antigua, en donde todas las ciudades, grandes y pequeñas, se combatían hasta aniquilarse, luchando sin plan, sin sentido, sin cuartel, cuerpos contra cuerpos, por instinto antihistórico. Sin embargo, la ética griega, a pesar de Heráclito, dista mucho de haber considerado la lucha como principio *ético*. Los estoicos, como los epicúreos, enseñaban un ideal de renuncia a la lucha. En cambio, el afán típico del alma occidental consiste en superar y vencer los obstáculos. Actividad, decisión, afirmación de sí mismo: estas son exigencias occidentales. La lucha contra los aspectos cómodos de la vida, impresiones de lo momentáneo, próximo, palpable y fácil; la realización de lo que tiene universalidad y permanencia, de lo que sirve de enlace espiritual entre el pasado y el futuro: tal es el contenido de todos los imperativos fáusticos, desde los albores del gótico hasta Kant y Fichte, y más acá todavía, hasta el *ethos* de esas inauditas manifestaciones de fuerza y voluntad que caracterizan hoy a nuestros Estados, a nuestras potencias económicas y a nuestra técnica. El *carpe diem*, la plenitud momentánea del punto de vista antiguo, constituye la más perfecta contradicción de todo cuanto Goethe, Kant, Pascal, la Iglesia y el pensamiento libre consideran valioso, a saber: una *realidad activa, combatiente, victoriosa*^[24].

Así como todas las formas del dinamismo —pictórico, musical, físico, social, político— establecen conexiones infinitas y no consideran, como la física antigua, el caso particular y la suma de estos, sino el curso típico y la regla funcional, así también hemos de entender por carácter lo que fundamentalmente permanece idéntico en el ejercicio de la vida. En el caso contrario decimos que hay «falta de carácter». Carácter es la forma de una existencia *en movimiento*, que a la mayor variabilidad, en los casos particulares, une la mayor constancia en el principio. El

carácter es lo que hace posible una biografía significativa, como *Poesía y realidad*, de Goethe. Las biografías de Plutarco, que son típicamente antiguas, constituyen, comparadas con la de Goethe, una colección de anécdotas en orden cronológico y no una evolución histórica. Y Alcibíades, Pericles, y en general cualquier hombre de pura estirpe apolínea, serán susceptibles de una biografía plutarquiana, pero no de una biografía a lo Goethe. No porque a su vida le falte masa de hechos, sino porque le falta relación entre ellos; los sucesos aquí se siguen como átomos. Refiriéndonos a la imagen física del mundo, podemos decir: no es que el griego se haya *olvidado* de buscar leyes generales en la suma de sus experiencias, es que no podía *encontrar* tales leyes en su cosmos.

De aquí se sigue que las ciencias que estudian el carácter, sobre todo la fisiognómica o la grafología, hubieran padecido de miseria en la cultura antigua. No conocemos la escritura antigua; pero la ornamentación, si se compara con la gótica, es de una sencillez y mezquindad increíbles, por lo que toca a la expresión característica —recordemos los meandros y las hojas de acanto—, y en cambio ofrece una uniformidad en sentido intemporal que no ha sido alcanzada jamás.

Se comprende, naturalmente, que si examinamos el sentimiento antiguo de la vida, habremos de encontrar en él un elemento fundamental de la valoración ética, contrapuesto al carácter, como la estatua se contrapone a la fuga, la geometría euclidiana al análisis y el cuerpo al espacio. Ese elemento es el *gesto*. El gesto es el principio fundamental de una *estática* psíquica, y las palabras que en los idiomas clásicos sustituyen a nuestra «personalidad» son *πρόσωπον* y *persona*, que significan *personaje*, *carátula*. En la lengua griega posterior, en la lengua de la época romana, el término designa propiamente *el modo de la manifestación pública*, los *gestos* y *ademanos*, y, por lo tanto, el *núcleo auténtico*, *la esencia del hombre antiguo*. Se decía de un orador, que hablaba como *πρόσωπον* sacerdotal, como *πρόσωπον* militar. El esclavo era *ἀπρόσωπος*, pero no *ἄσώματος*; es decir, que no tenía una actitud importante como elemento de la vida pública, pero sí un *alma*. Cuando el destino le deparaba a alguien el papel de rey o de general, los romanos expresaban este hecho con los términos *persona regis*, *imperatoris*^[25]. En esto se revela el estilo apolíneo de la vida. No se trata de desenvolver posibilidades internas mediante un *esfuerzo* activo, sino de mantener una *actitud* cerrada, de acomodarse rigurosamente a un ideal de realidad, por decirlo así, plástica. La ética antigua es la única en que actúa cierto concepto de la belleza. Llámese el ideal *σωφροσύνη, καλοκάγαθία* o *ἀταραξία*^[26], siempre es un armonioso grupo de rasgos sensibles, palpables, manifiestos al público, determinados *para los demás* y no para el propio sujeto. El hombre antiguo era objeto, no sujeto de la vida externa. El presente puro, el instante actual, el primer plano de la vida, no era nunca superado, sino constantemente pulido y perfeccionado. La vida interior, en este caso, resulta un concepto imposible. El *ζῶον πολιτικόν*^[27] de Aristóteles —término intraducible que de continuo ha sido mal entendido, porque se le ha interpretado en nuestro sentido europeo occidental— se refiere a los hombres

que solitarios, aislados, no son nada y que solo en pluralidad significan algo. ¡Qué grotesca representación la de un ateniense en el papel de Robinsón! El hombre antiguo vive en el ágora, en el foro, donde cada cual se ve reflejado en los demás, que son propiamente los que le dan realidad. Todo esto está contenido en la expresión *σώματα πόλεως*: los cuerpos de la ciudad, los ciudadanos. Se comprende bien que el retrato, piedra de toque del arte barroco, sea la representación del hombre como un *carácter*; en cambio, en la época floreciente de Atenas, la representación del hombre como *actitud*, como «persona», había de culminar en el ideal de la estatua desnuda.

5

Esta diferencia ha dado por resultado dos formas de tragedia profundamente opuestas en todos los sentidos. La forma fáustica es el *drama de carácter*; la apolínea, el *drama del gesto sublime*. No tienen de común, en realidad, más que el nombre^[28].

Es harto significativo el hecho de que el drama barroco haya buscado su inspiración, no en Esquilo y Sófocles, sino en Séneca^[29]; lo que corresponde exactamente a la arquitectura, inspirada, no en el templo de Pesto, sino en los edificios imperiales. El drama barroco, con decisión cada vez más firme, sitúa su centro de gravedad, no en el acontecimiento, sino en el carácter, formando así una especie de sistema de coordenadas psicológicas, que es el que determina la posición, el sentido y el valor de todos los hechos escénicos. Surge de este modo una *tragedia de la voluntad*, de las fuerzas activas, de la movilidad *interior*, no traducida necesariamente en elementos visibles. En cambio, Sófocles saca fuera de la escena el mínimo indispensable de acontecimientos, empleando el recurso de los mensajeros. La tragedia antigua se refiere a situaciones generales, no a personalidades particulares; Aristóteles, expresivamente, la llama *μίμησις οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου*^[30]; y lo que este filósofo, en su *Poética* —que es sin duda alguna el libro que ha ejercido más fatal influencia sobre nuestra poesía—, designa con el nombre de *ἦθος* a saber, la *actitud* ideal de un griego ideal en una situación dolorosa, no tiene nada que ver con nuestro concepto del carácter como disposición del yo que determina los acontecimientos; de igual manera que el plano en la geometría de Euclides no tiene nada que ver con el concepto del mismo nombre, que aparece, por ejemplo, en la teoría de Riemann sobre las ecuaciones algebraicas. El haber traducido *ἦθος* por «carácter», en lugar de acudir a perífrasis como *actitud*, *gesto*, *ademán*, *personaje*, para dar idea de este concepto casi intraducible; el haber traducido igualmente la palabra *μῦθος* —que en realidad significa *acontecimiento intemporal*— por la voz *acción*, ha perjudicado notablemente durante siglos a la poesía occidental,

como le ha perjudicado asimismo el derivar la palabra *δρᾶμα* del verbo *hacer*. Otelo, don Quijote, el Misántropo, Werther, Hedda Gabler, son caracteres. Lo trágico consiste en la *simple existencia* de tales seres en medio de su mundo. Unas veces en lucha contra ese mundo, otras contra sí mismo, otras contra otros, siempre es el carácter, nunca un elemento exterior, el que lleva al combate. Es el *destino*, el destino de un alma enredada en una maraña de relaciones contradictorias, que no admite solución pura. Mas las figuras del teatro antiguo son todas personajes, no caracteres. Por la escena pasan siempre los mismos: el anciano, el héroe, el asesino, el enamorado; cuerpos idénticos, de movimientos pausados, sobre el alto coturno. Por eso en el drama antiguo, aun en la época posterior, era la máscara una *necesidad interna* de profundo sentido simbólico; en cambio, nuestro teatro no puede «representarse» sin el juego de ademanes y gestos que desarrolla el comediante. Y no se oponga a esto como objeción la grandeza peculiar del teatro griego; porque máscara usaban también los mimos y cómicos de ocasión, y máscaras son las *estatuas retratos*^[31]. Si los antiguos hubiesen sentido profundamente la necesidad de los espacios interiores, hubieran encontrado sin dificultad la forma arquitectónica adecuada.

Los acontecimientos trágicos, que son trágicos por su relación con un *carácter*, son la consecuencia de una larga evolución interior. Pero en los casos trágicos de Ajax, de Filoctetes, de Antígona, de Electra, los antecedentes íntimos —si pudieran existir en un hombre de tipo «antiguo»— son indiferentes para las consecuencias. El suceso decisivo sobreviene sin transición; es un accidente casual y externo, que hubiera podido ocurrirle con iguales efectos a cualquier otro, incluso a un hombre de otra raza y de otro pueblo.

La oposición entre la tragedia antigua y la tragedia occidental no queda suficientemente manifiesta si empleamos para designarla los términos «acción» o «suceso». La tragedia fáustica es *biográfica*; la apolínea es *anecdótica*. Esto significa que aquella abarca la dirección de toda una vida, mientras que esta se atiene al instante aislado. ¿Qué relación existe entre el pasado *interior* de Edipo o de Orestes y el acontecimiento destructor que de pronto se aparece en su camino?^[32] Contrapuesto a la anécdota de estilo antiguo, conocemos nosotros el tipo de la anécdota *característica*, personal, antimítica; es la *novela corta*, cuyos maestros se llaman Cervantes, Kleist, Hoffmann, Storm. ¡Cuán significativa es la novela corta si se siente que su motivo, su tema, solo es posible *una vez*, en *tal tiempo* determinado y en *tal* determinado hombre! En cambio, el valor de la anécdota mítica —la *fábula*— está definido por la pureza de las propiedades contrapuestas. Aquí tenemos un sino que hiere como el rayo, sin importarle a quién; allá un sino que, como hilo invisible, entrama una vida y la destaca y distingue de todas las demás. En el pasado de Otelo —obra maestra de análisis psicológico— el menor rasgo guarda relación con la catástrofe. El odio de razas, el aislamiento del encumbrado entre los patricios, el moro soldado, casi salvaje, el hombre viejo y solitario, ninguno de estos aspectos

carece de significación. Intentad desarrollar la exposición de Hamlet o de Lear, comparándola con las tragedias de Sófocles. Hallaréis pura psicología y no una suma de datos externos. Los griegos no tenían la más leve idea de lo que nosotros llamamos hoy un psicólogo, es decir, uno que conoce y sabe dar forma a las épocas internas y que para nosotros casi se identifica con el concepto de «poeta». Los griegos no eran analíticos en la matemática ni en el estudio del espíritu; y no podían serlo, tratándose de almas «antiguas». «Psicología»: he aquí, propiamente, el término que define la forma de la humanidad *occidental*. Conviene a un retrato de Rembrandt como a la música de *Tristán*, al Julián Sorel de Stendhal como a la *Vita nuova* de Dante. Ninguna otra cultura conoce esto. Y esto justamente se halla proscrito de modo severo del conjunto de las artes «antiguas». «Psicología» es la forma en que la voluntad, el hombre como encarnación de la voluntad, no el hombre como $\sigma\omega\mu\alpha$, se capacita para el arte. Quien en este punto cite a Eurípides no sabe lo que es psicología. Ved la riqueza de rasgos característicos que atesora ya la mitología nórdica, con sus astutos enanos, sus romos gigantes, sus burlones elfos, con Loki, Balder y demás figuras. En cambio, el Olimpo de Homero es una colección de formas típicas. Zeus, Apolo, Poseidón, Ares, son «hombres» y nada más; Hermes es «el muchacho»; Atenea, una Afrodita entrada en años. Y en cuanto a los dioses menores, la plástica posterior demuestra que solo se distinguían por el nombre. Otro tanto puede decirse de las figuras que desfilaban por la escena ática. En Wolfram de Eschenbach, en Cervantes, Shakespeare, Goethe, se desarrolla la tragedia de una vida personal, interior, dinámica, funcional, y los ciclos vitales no son, a su vez, inteligibles, si no se proyectan sobre el fondo histórico del siglo. En los tres grandes dramaturgos de Atenas la tragedia viene de fuera; es estática y euclidiana. Repitiendo aquí un término que hemos aplicado ya a la historia universal, diremos que el acontecimiento destructor allá hace *época* y acá constituye un *episodio*. Incluso el desenlace mortal es un episodio, el último de una existencia compuesta de simples casualidades.

Una tragedia barroca no es otra cosa que el carácter directivo que se manifiesta y desenvuelve a la luz del mundo, como curva en vez de ecuación, como energía cinética en vez de potencial. La persona visible es el carácter posible; la acción es el carácter en trance de realización. Tal es el sentido íntegro de nuestra teoría de la tragedia, que hoy padece aún de «antiguas» reminiscencias y confusiones. El hombre trágico de la Antigüedad es un cuerpo euclidiano en una posición que ni él ha elegido ni puede cambiar; ese cuerpo, herido por la *eimarmené*^[33], muéstrase inmutable en la iluminación de sus planos por los sucesos anteriores. En este sentido se habla, en *Las coéforas*, de Agamenón como «cuerpo regio conductor de armadas» y dice Edipo en Colonos que el oráculo se refiere a su «cuerpo»^[34]. Todos los hombres significativos de la historia griega, hasta Alejandro, manifiestan una notable inflexibilidad. No conozco ninguno que haya desarrollado una evolución interna en las luchas de la vida, como Lutero y Loyola. Eso que, con harta superficialidad, se llama en los

griegos manifestaciones de carácter, no es más que el reflejo de los sucesos sobre el ἥθους del héroe, pero nunca el reflejo de una personalidad sobre los sucesos.

Así comprendemos el drama, con íntima necesidad, nosotros los hombres de Occidente. El drama es para nosotros un máximo de actividad. En cambio, para los griegos era necesariamente un máximo de pasividad^[35]. La tragedia ática no contiene «acción». Los misterios antiguos —y Esquilo, que era de Eleusis, creó el drama elevado, sobre el tipo de los misterios con su peripecia— eran todos δράματα o δρώμενα, celebraciones litúrgicas. Aristófanes define la tragedia como imitación de un acontecimiento. Eso justamente: la imitación se identifica con la tan nombrada *profanación de los misterios*; y es bien sabido que Esquilo, que introdujo para siempre en la escena ática el traje sacro de los sacerdotes eleusinos, fue acusado por ello^[36]. Pues el δράμα propiamente dicho, con su peripecia del quejido al júbilo, no residía en la fábula que se narraba, sino en la acción del culto, acción simbólica que el espectador comprendía y sentía en el sentido más profundo de la palabra. A este elemento de la religión antigua primitiva, que no se halla representada por Homero^[37], vino a unirse después el elemento campesino, las escenas burlescas —fálicas, ditirámicas— de las fiestas primaverales en honor de Deméter y de Dioniso. En las danzas de animales^[38] y el canto de acompañamiento tuvo su origen el coro trágico, que se contrapone al representante, al «respondedor» de Tespis (534).

La tragedia propiamente dicha se desarrolló partiendo de la lamentación mortuoria, del treno (*naenia*). En cierto momento sucedió que el juego alegre de las fiestas dionisiacas —que eran también fiestas de las almas— se convirtió en un coro quejumbroso de hombres; y el drama satírico quedó para el final. En 492 representó Frinico *La toma de Mileto*, que no era un drama histórico, sino las lamentaciones de las milesias, y fue severamente castigado por haber rememorado la desgracia de la ciudad. La introducción del segundo representante, por Esquilo, perfeccionó la esencia de la tragedia antigua; la lamentación, como tema *dado*, se destaca ahora sobre la figura visible de un gran dolor humano, como motivo *actual*. La fábula (μῦθος) no es «acción», sino la ocasión para los cantos del coro, que siguen siendo, ahora como antes, la *tragoidia* propiamente dicha. El acontecimiento puede ser narrado o representado, no importa; esto no es lo esencial. El espectador, que no ignoraba el significado del momento, se sentía aludido, él y su sino, en las palabras patéticas. *En el espectador* se verifica la peripecia, que es el propio fin de las escenas sagradas. La lamentación litúrgica sobre la miseria de la raza humana ha sido siempre, más o menos envuelta en referencias y relatos, el centro de todo. Claramente se ve en *Prometeo*, *Agamenón* y *Edipo rey*. Pero por encima de la lamentación se eleva ahora^[39] la grandeza del héroe paciente, su actitud sublime, su ἥθους, que se desarrolla en poderosas escenas entre dos entradas del coro. El tema no es el héroe activo, cuya voluntad crece e irrumpe en lucha contra la resistencia de las potencias extrañas o de los demonios en su propio pecho; el tema es el paciente sin voluntad, cuya existencia somática es aniquilada: sin fundamento profundo, puede añadirse. La

trilogía de *Prometeo*, por Esquilo, comienza justamente en el punto en que Goethe la hubiera probablemente terminado. La locura del rey Lear es el *resultado* de la acción trágica. En cambio, el Ajax de Sófocles *enloquece* por mandato de Atenea, *antes* de que *comience el drama*. Tal es la diferencia entre un carácter y una figura en movimiento. En realidad, el terror, la piedad, son, como los describe Aristóteles, los efectos necesarios de las tragedias antiguas sobre los espectadores antiguos y *solo* sobre estos. Bien claro se ve cuando se consideran las escenas que él señala como las más impresionantes, a saber: las que traen cambios súbitos de fortuna o reconocimientos inesperados. Las primeras son las que producen la impresión del φόβος (terror) y las segundas las de ἐλεός (conmoción). La catarsis que la tragedia aspira a verificar no puede sentirse sino partiendo del ideal de la ἀταραξία. El «alma» antigua es puro presente, puro σῶμα, realidad inmóvil y puntiforme. Lo más terrible para ella es ver esa realidad puesta en cuestión por la envidia de los dioses, por el azar ciego, que puede caer, imprevisto como un rayo, sobre un hombre cualquiera. Esto llega a las raíces mismas de la existencia antigua; y, en cambio, anima y vivifica al hombre fáustico que lo osa todo y a todo se atreve. Y esto es la catarsis: el ver *desvanecerse* esa terrible calamidad, cual nube tormentosa en el negro horizonte que el sol atraviesa de pronto; el sentimiento profundo de alegría al contemplar el gran gesto predilecto; el suspiro del alma mítica torturada; el goce de la recobrada armonía. Pero esto supone un sentimiento vital que nos es perfectamente extraño. Casi nos es imposible traducir la palabra a nuestro modo de hablar y de sentir. Ha sido necesaria toda la pesadumbre estética, toda la caprichosidad del barroco y del clasicismo, sobre el fondo de respeto incommovible que nos inspiran los libros antiguos, para ilusionarnos y hacernos creer que también nuestra tragedia se basa en ese fundamento psíquico; siendo así que, en realidad, la tragedia produce sobre nosotros un efecto diametralmente opuesto. La tragedia no es para nosotros la liberación de emociones pasivas y estáticas, sino que provoca, excita y enciende emociones activas y dinámicas, despierta los sentimientos primarios de una humanidad enérgica: la crueldad, la alegría del esfuerzo, del peligro, de la hazaña violenta, de la victoria, del crimen, la emoción beatífica del que supera y aniquila, sentimientos que dormitan en el fondo de las almas nórdicas desde los tiempos de los vikingos, de los Hohenstaufen y de las Cruzadas. *Este* es el efecto que produce Shakespeare. Un griego no hubiera podido soportar a Macbeth, y sobre todo no hubiera comprendido lo que significa ese poderoso arte biográfico, con su tendencia de dirección. Figuras como la de Ricardo III, don Juan, Fausto, Miguel Kohlhaus, Golo, que son punto por punto opuestas a los tipos antiguos, producen en nosotros, no compasión, sino una profunda y extraña envidia; no terror, sino una misteriosa delectación en los sufrimientos, un devorador anhelo de muy diferente *com-pasión*. Y que ello es así lo demuestra aún hoy —muerta ya la tragedia fáustica, incluso en su última forma, la forma alemana— los motivos constantes de la literatura en las grandes urbes de Europa occidental, que puede compararse con la literatura

alejandrina correspondiente. Las historias de aventureros y *detectives*, que tanto excitan los nervios de nuestros contemporáneos, y, por último, el drama cinematográfico, que representa exactamente lo que el «mimo» de los antiguos, en la época de decadencia, contienen un resto bien sensible de aquel anhelo indomable que empuja al hombre fáustico a los descubrimientos y las superaciones.

A todo lo que llevamos dicho corresponde igualmente la diferencia entre el cuadro escénico del drama apolíneo y el del drama fáustico, cuadro que completa la obra de arte tal como el poeta la pensara. El drama antiguo es una obra plástica, un grupo de escenas patéticas con carácter de relieve, una visión de gigantescas marionetas sobre el fondo liso del muro que cierra el teatro^[40]. Es un gesto magnífico. Las famosas tres unidades de lugar, de tiempo y de acción, y nada más; los escasos acontecimientos de la fábula, más bien son referidos solemnemente que representados. En cambio, la técnica del drama occidental exige todo lo contrario: ininterrumpida movilidad y radical exclusión de los momentos estáticos o pobres de acción, que si bien no formuladas, fueron elaboradas inconscientemente en Ateas, *circunscriben el tipo de la «antigua» estatua marmórea*. E insensiblemente definen así el ideal vital del hombre antiguo, que se atiene a la *polis*, al puro presente, al gesto. Las unidades tienen todas el sentido de *negaciones*: negación del espacio, negación del pasado y del futuro, negación de las relaciones psíquicas en la lejanía. Podrían compendiarse en la palabra «*ἀταραξία*». Y estas exigencias no deben confundirse con otras superficialmente semejantes en el drama de los pueblos románicos. El teatro español del siglo XVI se sometió al yugo de las reglas «antiguas»; pero se comprende que la dignidad castellana de la época de Felipe II se sintiese atraída por esta contención, sin conocer, sin querer conocer siquiera, el espíritu originario de las reglas. Los grandes españoles, sobre todo Tirso de Molina, crearon las «tres unidades» del barroco, pero no como negaciones metafísicas, sino exclusivamente como expresión de costumbres distinguidas y cortesanas; y Corneille, dócil discípulo de la grandeza española, las tomó con la misma significación. Aquí comienza la fatalidad. La imitación florentina de la plástica antigua, que todo el mundo admiraba desmedidamente, pero que nadie entendía en sus últimas condiciones, no pudo ser dañosa, porque no había ya entonces plástica occidental que pudiese padecer por ello. Mas existía la posibilidad de una poderosa tragedia, netamente fáustica, con insospechadas formas y audacias. Y esta tragedia *no* surgió. El drama germánico, por grande que Shakespeare sea, no ha superado nunca por completo el obstáculo de una convención mal entendida. La culpa la tiene la fe ciega en la autoridad de Aristóteles. ¡Qué no hubiera podido ser el drama barroco, bajo la influencia de la epopeya caballeresca, de los misterios y autos góticos, y en inmediato contacto con los oratorios y las *Pasiones* de la Iglesia, si nadie hubiese sabido nada del teatro griego! ¡Una tragedia inspirada en la música contrapuntística, sin las trabas de un ligamen plástico, que para ella no tenía sentido! ¡Una poesía escénica que se habría desarrollado a partir de Orlando Lasso y de Palestrina y junto a Enrique

Schutz, Bach, Händel, Gluck, Beethoven, en plena libertad de formas puras propias! Todo esto era posible y no se ha realizado. A la feliz circunstancia de haberse perdido toda la pintura al fresco de los griegos debemos la interior libertad de nuestra pintura al óleo.

6

Pero no eran bastantes las tres unidades. El drama ático exigía, en lugar del juego del rostro, la máscara inmóvil, excluyendo así la caracterización psíquica, como se excluyeron en la plástica las estatuas icónicas. Exigía también el coturno y construía las figuras en tamaño mayor que el natural, forrándolas hasta inmovilizarlas y vistiéndolas de largos paños que arrastraban por el suelo; así quedaba excluida la individualidad del personaje. Por último, una especie de canuto en la boca imprimía a la recitación del actor el son de un canturreo monótono.

El simple texto, tal como lo *leemos* hoy —no sin infundir en él inadvertidamente el espíritu de Goethe y Shakespeare y toda la fuerza de nuestra visión en perspectiva—, nos descubre hartó poco del sentido profundo que tenía aquel drama. Las obras antiguas están hechas para los ojos antiguos, para los ojos del cuerpo. La forma sensible de la representación es la que desentraña propiamente los secretos últimos. Y si atendemos a la representación, habremos de advertir un detalle que sería insoportable en toda tragedia verdadera de estilo fáustico: la continua presencia del coro. El coro es la tragedia primaria, pues sin él sería imposible el ἥθος. Todo hombre por sí tiene carácter, pero la actitud se toma con relación a otro que está presente.

Ese coro, esa muchedumbre, oposición ideal al solitario, al hombre interior, al monólogo de la escena occidental; ese coro que siempre está presente, que oye todas las conversaciones del héroe consigo mismo, que excluye también del cuadro escénico el terror a lo ilimitado y vacío, es un rasgo netamente apolíneo. La introspección como una actividad *pública*; la pomposa lamentación a la faz de todos, en lugar del dolor en la alcoba solitaria («el que no haya pasado las noches tristes, sentado, llorando, en la cama»); los gritos quejumbrosos con abundantes lágrimas, que llenan una serie de dramas como el *Filoctetes* y *Las traquinianas*; la imposibilidad de estar solo, el sentido de la *polis*, el elemento femenino de esta cultura, que se revela en el tipo ideal del *Apolo del Belvedere*, todo esto se manifiesta en el símbolo del coro. Comparado con este, el drama de Shakespeare es un puro monólogo. Incluso los diálogos y las escenas de grupos dejan sentir la enorme distancia *interior* entre estos hombres, cada uno de los cuales, en realidad, habla solo consigo mismo. Nada puede atravesar esta lejanía psíquica que sentimos en *Hamlet* como en *Tasso*, en *Don Quijote* como en *Werther*, y que ha tomado forma ya, con

toda su infinitud, en el *Parzeval* de Wolfram de Eschenbach. En esto se diferencia toda la poesía occidental de toda la poesía antigua. Nuestra lírica, desde Gualterio de Vogelweide hasta Goethe, hasta la lírica de las moribundas urbes actuales, es monológica; la lírica antigua, en cambio, es una lírica coral, lírica ante testigos. Aquella es recibida en la intimidad personal, en la lectura muda, como música imperceptible; esta es recitada en público. Aquella es lírica del espacio silencioso — como libro que dondequiera tiene su puesto—; esta posee un lugar fijo, el lugar en donde resuenan sus cadencias.

El arte de Tespis —aun cuando los misterios de Eleusis y las fiestas tracias de la Epifanía de Dioniso eran nocturnas— se desenvuelve, por necesidad interna, en representaciones matutinas, a plena luz del sol. En cambio, los juegos populares y las *Pasiones* de Occidente, que tuvieron su origen en los sermones predicados en forma de personajes diferentes y que fueron representadas primero por clérigos en la iglesia, luego por legos en la plaza, ante la iglesia, en las mañanas de las grandes fiestas eclesiásticas (*Kirmessen*), dieron nacimiento poco a poco a un arte de la tarde y de la noche. Ya en tiempos de Shakespeare las representaciones teatrales tenían lugar al atardecer, y este rasgo místico, que tiende a colocar la obra de arte en la claridad apropiada, había alcanzado su término en la época de Goethe. Todo arte, toda cultura en general, tiene su hora significativa. La música del siglo XVIII es un arte de la oscuridad, de la hora en que se abren los ojos del espíritu; la plástica ateniense es el arte de la luminosidad sin nubes. Lo profundo de estas relaciones se demuestra en la plástica gótica, envuelta en un eterno crepúsculo y en la flauta jónica, instrumento de la siesta soleada. La bujía afirma, la luz del sol niega el espacio frente a las cosas. De noche, el espacio cósmico vence a la materia; a mediodía, las cosas próximas aniquilan el espacio lejano. Así se distinguen el fresco ático y la pintura al óleo del norte. Así son Helios y Pan símbolos antiguos; el cielo estrellado y los crepúsculos rojizos, símbolos fáusticos. También las almas de los muertos salen a medianoche, sobre todo en las doce largas noches que siguen a la Navidad. Las almas antiguas, en cambio, son diurnas. La Iglesia vieja hablaba aún del δωδεκαήμερον, los doce días sagrados al despertar la cultura occidental, se transformaron en las «doce noches».

La pintura antigua al fresco y sobre vasos no tiene hora; nadie ha advertido aún esta circunstancia. No hay en ella sombras que indiquen la altura del sol, no hay cielo que muestre la posición de las estrellas; no hay mañana ni tarde; no hay primavera ni otoño; reina allí una *claridad pura, intemporal*^[41]. El pardo de taller, usado en la pintura clásica, se convirtió, con idéntica necesidad, en lo contrario, en una oscuridad imaginaria, independiente de la hora, atmósfera característica del espacio psíquico del alma fáustica. Y esto es tanto más significativo cuanto que los cuadros, desde un principio, pretendieron reproducir el paisaje a la luz de una estación y de una hora determinada, esto es, con un sentido histórico. Sin embargo, todos esos amaneceres, esas nubes en el rosa de la tarde, esas últimas claridades sobre el perfil de la sierra lejana, esas habitaciones alumbradas por bujías, esos prados en primavera, esos

bosques en otoño, esas sombras largas y cortas de los matorrales y de los surcos, todo eso estaba impregnado de una oscuridad tamizada, que *no* procede del estado atmosférico. En realidad, la pintura antigua y la pintura occidental, como la escena antigua y la escena occidental, se distinguen por la constante claridad que en aquellas reina y la constante luz crepuscular que domina en estas. Puede decirse más aún: que la geometría de Euclides es una matemática diurna, y el análisis una matemática nocturna.

El cambio de escena, que para los griegos hubiera sido seguramente una especie de profanación criminal, es para nosotros casi una necesidad religiosa, una exigencia de nuestro sentimiento cósmico. La unidad escénica del *Tasso* tiene algo de paganismo. Nosotros sentimos la *íntima* necesidad de un drama lleno de perspectivas y amplios fondos, una escena que suprima todas las limitaciones sensibles y recoja en sí la totalidad del universo. Shakespeare, que nació cuando moría Miguel Ángel y que cesó de escribir cuando Rembrandt vino al mundo, ha llegado al máximo de infinitud, de apasionada superación de todo ligamen estático. Sus bosques, sus mares, sus callejuelas, sus jardines, sus campos de batalla, están situados en la lejanía, en lo ilimitado. Los años transcurren en minutos. El rey Lear, loco, entre el bufón y el pordiosero, en medio de la tormenta, sobre la llanura envuelta en las sombras de la noche, el yo perdido en la profunda soledad del espacio: he aquí un sentimiento vital del alma fáustica. La música veneciana de 1600 conoce ya los paisajes imaginados, que ve, que siente la visión interna, y el antecedente de estos paisajes está en el hecho de que la escena de la época isabelina no tenga decoraciones, sino que *indique simplemente* todo eso, pudiendo así componer para los ojos del espíritu, con escasas indicaciones, un cuadro del mundo en el que se suceden escenas que se refieren siempre a acontecimientos lejanos y que un teatro antiguo no hubiera podido representar. La escena griega no es nunca paisaje; en realidad, no es nada. A lo sumo puede calificarse de base o pedestal de estatuas deambulantes. Las figuras lo son todo, en el teatro como en el fresco. Cuando a los hombres antiguos les negamos todo sentimiento de la naturaleza, habla en nosotros el sentir fáustico, enamorado del espacio y, por lo tanto, del paisaje, en tanto que es espacio. Mas para los antiguos la naturaleza es el *cuerpo*, y quien sepa sumergirse de este modo de sentir, comprenderá al punto con qué ojos miraría un griego el relieve muscular de un cuerpo desnudo en movimiento. *Esta* era su naturaleza viva, no las nubes, las estrellas y el horizonte.

7

Todo lo próximo y sensible es de fácil y general comprensión. Por eso, de todas las culturas que han existido, la antigua es la más popular en todas las manifestaciones de su sentimiento vital, y, en cambio, la occidental es la menos

popular. Fácil y generalmente comprensible es el carácter de una creación que se ofrece con todos sus misterios a cualquier espectador a la primera mirada; de una creación cuyo sentido encarnan las partes y superficies externas. En toda cultura es de fácil y general comprensión todo aquello que procede intacto de los estados y formas de la humanidad primitiva, lo que el hombre viene comprendiendo continuamente desde los primeros días de su niñez sin necesidad de *conquistar*, para aprehenderlo, un nuevo modo contemplativo, lo que en general se obtiene sin lucha, lo que se entrega por sí mismo, lo que se ofrece inmediatamente en la sensación, lo que no hay que descubrir expresamente tras un esfuerzo que pocos, y a veces solo algunas personalidades aisladas, pueden llevar a cabo. Hay opiniones, obras, hombres, paisajes, que son populares. Toda cultura tiene su grado determinadísimo de esoterismo o popularidad, que encierran sus producciones en cuanto que poseen una significación simbólica. Lo fácil y generalmente comprensible anula la diferencia entre los hombres, tanto por lo que se refiere a la extensión como a la profundidad de sus almas. El esoterismo, en cambio, acentúa y refuerza esa diferencia. Finalmente, si nos referimos a la experiencia íntima primaria de la profundidad, cuando el hombre despierta a la conciencia de sí mismo, esto es, si nos referimos al símbolo primario de su existencia y al estilo de su mundo circundante, diremos que el símbolo primario de lo corpóreo da lugar a una relación popular «ingenua», y el símbolo del espacio infinito, a una relación netamente impopular entre las *creaciones* de una cultura y los *hombres* correspondientes de esa cultura.

La geometría antigua es la geometría del niño y del lego. Los *Elementos* de Euclides se usan todavía en Inglaterra como libro de escuela. El entendimiento corriente considerará siempre la geometría euclidiana como la única exacta y verdadera. Todas las demás especies de geometría natural, que son posibles y que —por penosa superación de la apariencia popular— hemos encontrado nosotros, resultan inteligibles solo para un círculo selecto de matemáticos profesionales. Los famosos cuatro elementos de Empédocles constituyen la «física innata» del hombre ingenuo. La representación de los elementos isótopos, representación elaborada por las investigaciones sobre radiactividad, es casi incomprensible ya para los científicos de las ciencias vecinas.

Lo antiguo se abarca todo de *una sola* mirada: el templo dórico, la estatua, la *polis*, el culto divino. No hay dobles fondos, no hay arcanos. Mas comparad la fachada de una catedral gótica con los Propileos, un aguafuerte con una pintura cerámica, la política del pueblo ateniense con la política de los gobiernos modernos. Ved cómo toda obra moderna que hace época en la poesía, en la política, en la ciencia, va seguida de una abundante literatura de explicaciones y comentarios, que además obtienen un éxito muy dudoso. Las esculturas del Partenón están hechas para todos los griegos; la música de Bach y sus contemporáneos es música para músicos. Tenemos el tipo del entendido en Rembrandt, del entendido en Dante, del entendido en música contrapuntística. Y —con razón— se ha criticado a Wagner por la

amplitud que el gremio de los wagnerianos ha podido alcanzar, por lo poco que hay en su música de accesible *solo* al músico avezado. Pero ¿se concibe un grupo de entendidos en Fidias, de peritos en Homero? Ahora ya resultan inteligibles una serie de fenómenos que son síntomas del sentimiento vital de nuestra cultura, fenómenos que hasta ahora solían considerarse desde un punto de vista filosoficomoral o, más exactamente, melodramático, como desdichadas flaquezas de la humana prole. El «artista incomprendido», el «poeta hambriento», el «inventor menospreciado», el pensador «que será entendido dentro de siglos», todos estos son tipos de una cultura esotérica. Estos sinos se fundan en el *pathos* de la distancia, que oculta en su seno la tendencia a lo infinito y, por lo tanto, la voluntad de potencia. Son tan necesarios en el círculo de la humanidad fáustica, desde la época gótica hasta el presente, como inconcebibles en la humanidad apolínea.

Los grandes creadores del Occidente, desde el primero hasta el último, no han sido comprendidos en sus verdaderos propósitos más que por un pequeño círculo de espíritus selectos. Miguel Ángel decía que su estilo era bueno para castigo de los necios. Gauss mantuvo oculto durante treinta años su descubrimiento de la geometría no euclidiana por temor a «la gritería de los beocios». Empezamos ahora a discernir de entre las medianías a los grandes maestros de la plástica gótica. Otro tanto, empero, puede decirse de los pintores, de los políticos, de los filósofos. Comparad pensadores de las dos culturas: Anaximandro, Heráclito o Protágoras, con Giordano Bruno, Leibniz o Kant. Considerad que no hay un poeta alemán de verdadero mérito que pueda ser comprendido por el término medio de los hombres, y que en los idiomas occidentales no existe una obra del valor y, al mismo tiempo, de la sencillez de Homero. *Los Nibelungos* son un poema rudo y misterioso, y entender a Dante es, por lo menos en Alemania, en general, algo así como una vanidosa actitud literaria. Lo que nunca se dio en la Antigüedad se da siempre en Occidente: la forma exclusiva. Hay épocas enteras, como la de la cultura provenzal y la del rococó, que son en máximo grado selectas y distantes. Sus ideas, su lenguaje de formas, existen exclusivamente para un escaso número de altas personalidades. Y si el Renacimiento, esa supuesta resurrección de la Antigüedad —la Antigüedad no era en modo alguno exclusiva, y no seleccionaba un público—, no hace excepción a la regla; si el Renacimiento es todo él creación de un *círculo* de espíritus selectos, un gusto que la muchedumbre desde luego rechazó y que el pueblo de Florencia presenció indiferente, extrañado o molesto, llegando en ocasiones, como en el caso de Savonarola, a destruir y quemar alegremente las obras maestras, ello demuestra cuán profundas raíces tiene entre nosotros ese alejamiento de las almas. La cultura ática era patrimonio de *todos* los ciudadanos. Nadie quedaba excluido de ella, y por eso no se conocía allí *la distinción entre profundidad y superficialidad*, que para nosotros tiene una importancia decisiva. Para nosotros las palabras «popular» y «superficial» tienen idéntico sentido en el arte que en la ciencia. Para los antiguos no es así. Nietzsche ha dicho de los griegos que son «superficiales, de puro profundos».

Todas nuestras ciencias, sin excepción, tienen, junto al grupo de los principios elementales, una parte «superior» que permanece ininteligible para el lego. He aquí otro símbolo del infinito y de la energía dirigida. A lo sumo habrá mil hombres en el mundo capaces de comprender los últimos capítulos de la física teórica. Algunos problemas de la matemática moderna son accesibles a menor número todavía. Todas las ciencias populares son hoy, desde luego, ciencias inválidas, falsas, apócrifas. No solo tenemos un arte para artistas, sino también una matemática para matemáticos, una política para políticos —de la que no sospecha lo más mínimo el *profanum vulgus* de los lectores de periódicos^[42], mientras que la política antigua no rebasó jamás el horizonte espiritual del ágora—, una religión para «el genio religioso» y una poesía para filósofos. La ruina incipiente de la ciencia occidental, que claramente se deja sentir hoy, puede medirse solo por la necesidad que experimenta de actuar en amplios círculos; y si el esoterismo rígido de la época barroca produce hoy la impresión de algo intolerable, ello revela que la fuerza decae y que declina el sentimiento de la distancia, sentimiento que admite y *reconoce* respetuoso esas limitaciones. Las pocas ciencias que aún conservan toda su finura, profundidad y energía de razonamiento y consecuencias, sin mácula de folletinismo —pocas son ya: la física teórica, la matemática, la dogmática católica, acaso también la jurisprudencia—, se dirigen a un pequeñísimo círculo de técnicos selectos. *Justamente el técnico, con su término opuesto, el lego, es lo que falta en la Antigüedad, donde todos lo saben todo.* Esa polaridad de técnico y lego tiene para nosotros el valor de un gran símbolo, y donde empieza a ceder la tensión de esa polaridad es que comienza a extinguirse el sentimiento fáustico de la vida.

Esta conexión nos autoriza a formular la conclusión siguiente respecto a los últimos progresos de la investigación occidental; es decir, para los próximos dos siglos, y acaso ni dos siquiera: cuanto más crezca la vacuidad y trivialidad urbana de las artes y de las ciencias, transformadas en manifestaciones «prácticas» y públicas, tanto más irá reclusándose el espíritu póstumo de la cultura en estrechos círculos, actuando sin relación con la publicidad, en pensamientos y formas que solo tendrán sentido para un escasísimo número de hombres selectos.

8

La obra de arte antigua no se pone nunca en relación con el espectador. Ello significaría, en efecto, afirmar con su lenguaje de formas el espacio infinito, incorporar al efecto estético el espacio infinito, en el cual la obra aislada se pierde. La estatua ática es un perfecto cuerpo euclidiano, intemporal, sin relación con nada, encerrado en sí mismo. La estatua ática no habla, no tiene mirada, *no sabe nada del espectador* que la contempla. Vive por sí sola y no se incorpora a un ordenamiento

arquitectónico superior —lo cual se opone a las creaciones plásticas de todas las demás culturas—, e igualmente existe por sí sola, independiente, *junto* al hombre antiguo, como un cuerpo junto a otros cuerpos. El antiguo siente su *proximidad*, y nada más, porque de la estatua no dimana fuerza alguna apremiante, ningún efecto que trascienda al espacio. Así es como se manifiesta el sentimiento apolíneo de la vida.

El arte mágico, al despertar, hubo de transformar al punto el sentido de estas formas. Los grandes ojos de las estatuas y retratos de estilo constantiniano miran muy abiertos y fijos al espectador, representando la más elevada de las dos sustancias psíquicas, el neuma. Los antiguos habían modelado ojos ciegos. Ahora el taladro abre la pupila; y los ojos, desmesuradamente agrandados, se vuelven hacia el espacio al que el arte ático negaba realidad. En las pinturas al fresco de la Antigüedad, las cabezas estaban vueltas unas hacia otras; ahora, en los mosaicos de Rávena y en los relieves de los sarcófagos cristianos primitivos y romanos posteriores, todas se vuelven hacia el espectador y clavan en él la mirada. Una penetrante y misteriosa lejanía, totalmente extraña al sentir antiguo, viene del mundo en donde vive la obra de arte y entra en la esfera del espectador. Todavía se advierte algo de esa magia en los cuadros florentinos y romanos primitivos, con su fondo dorado.

Mas considerad luego la pintura occidental a partir de Leonardo, esto es, a partir del momento en que llega a la plena conciencia de su misión. Ved cómo logra recoger el espacio único infinito, en el cual la obra y el espectador son dos puntos de la dinámica universal. El sentimiento fáustico de la vida en toda su plenitud, el apasionamiento de la tercera dimensión, hace presa en la forma del cuadro, superficie coloreada, y la transfigura por modo inaudito. La pintura no existe por sí misma, ni tampoco se dirige al espectador, sino *que lo arrebatara e incluye en su esfera propia*. El recorte encerrado en los límites del marco —la imagen de la cámara oscura, exacto parangón del cuadro escénico— representa el espacio cósmico. El primer plano y el fondo pierden su tendencia a la proximidad material, y en lugar de límites tiene términos. Los horizontes lejanos profundizan el cuadro en el infinito; el colorido de los objetos próximos está tratado de manera que anula y suprime el plano ideal que, a modo de cortina, pudiera separar del cuadro al espectador, y amplifica tanto el espacio del cuadro, que el espectador se siente incluso en él. No es el espectador quien elige el punto de vista desde el cual la obra produce su mejor efecto; es el cuadro mismo el que impone al espectador el lugar y la distancia necesarios. Los recortes por medio del marco, que a partir de 1500 se hacen cada vez más numerosos y audaces, descalifican asimismo todo límite lateral. El espectador griego de un fresco de Polignoto «se hallaba ante» el cuadro. Nosotros, en cambio, «nos sumergimos en» el cuadro, es decir, que la fuerza del espacio plástico nos arrebatara y nos incluye en el cuadro. Así queda afirmada la unidad del espacio cósmico. En esa infinitud que el cuadro extiende en todas las direcciones reina la perspectiva occidental^[43], de donde arranca el camino que nos conduce a la inteligencia de

nuestra visión astronómica, con su apasionada compenetración de lejanías infinitas.

Pero el hombre apolíneo no *quiso* nunca percibir el amplio espacio cósmico; ninguno de sus sistemas filosóficos habla de él. Los filósofos antiguos conocen exclusivamente los problemas de las cosas reales, palpables, y en eso que está «entre las cosas» no ven nada positivo, nada significativo. El globo terráqueo en que viven, y que aun en Hiparco está envuelto por una esfera celeste rígida, es para ellos el mundo entero, absolutamente dado; y nada produce mayor extrañeza en quien logra ver aquí los fundamentos más recónditos y secretos, que los repetidos intentos de coordinar teóricamente esa bóveda celeste con la Tierra, de manera que esta no sufra en su prerrogativa simbólica^[44].

Hay que recordar, en cambio, la vehemencia conmovedora con que el descubrimiento de Copérnico —que «corresponde» en la cultura occidental a Pitágoras— penetró en el alma de Occidente, y la profunda veneración con que Kepler formuló las leyes de las trayectorias planetarias, que le parecían una revelación inmediata de Dios; bien sabido es que no se atrevió a dudar de su forma circular, porque otra cualquiera le parecía símbolo de harto inferior dignidad. Manifiéstase aquí el sentimiento nórdico de la vida, el anhelo (a lo vikingo) hacia lo ilimitado. Esto es lo que da un sentido profundo a la invención del telescopio, invención netamente fáustica. Penetrando en espacios que permanecen cerrados a la simple vista y que la voluntad de potencia sobre el espacio cósmico percibe como límites, el telescopio amplifica el universo que «poseemos». El sentimiento verdaderamente religioso que embarga al hombre actual cuando por primera vez consigue lanzar su mirada en esos espacios estelares, ese sentimiento de fuerza, el mismo que provocan las grandes tragedias de Shakespeare, le habría parecido a Sófocles el más vesánico de los crímenes.

Deben saber, pues, que la negación de la «bóveda celeste» no es una experiencia sensible, sino una *decisión*. Las ideas modernas sobre la esencia del espacio estelar o, dicho con más precaución, de una extensión indicada por signos luminosos, no descansan sobre un conocimiento cierto proporcionado por la visión en el telescopio. El telescopio solo nos muestra pequeños discos claros de diferente tamaño. La placa fotográfica nos ofrece por su parte una imagen muy distinta, no *más viva*, sino distinta verdaderamente, y hay que someter ambas imágenes a muchas y muy aventuradas hipótesis, esto es, elementos de propia creación, como distancia, magnitud y movimiento, para formar con ellas la representación cósmica unitaria, que para nosotros es una necesidad. El estilo de esta representación corresponde al estilo de nuestra alma. En realidad no sabemos cuán diferente sea la fuerza luminosa de las estrellas ni si varían en las distintas direcciones; no sabemos si la luz, en los inmensos espacios, cambia, disminuye o se apaga; no sabemos si nuestras ideas terrestres sobre la esencia de la luz, con las teorías y leyes que de ellas se derivan, siguen valiendo más allá de las proximidades de la Tierra. Lo que «vemos» son meros *signos* luminosos; lo que «comprendemos» son símbolos de nuestro propio ser.

El *pathos* de la conciencia cósmica copernicana es propiedad exclusiva de nuestra cultura y —me atrevo a hacer una afirmación que parecerá todavía paradójica— se transformaría, se transformará en un *ingente olvido de aquel descubrimiento* tan pronto como aparezca peligroso y amenazador al alma de una cultura venidera. Ese *pathos* está fundado en la certidumbre de que ahora el elemento estático corpóreo ya ha sido eliminado del cosmos, de que ahora ya ha quedado anulada la preponderancia simbólica del *cuerpo plástico* terrestre. Hasta entonces se mantenía un equilibrio polar entre la Tierra y el cielo, que era concebido, o por lo menos sentido, también como una magnitud sustancial. Pero ahora el *espacio* es el que lo domina todo; «universo» vale tanto como espacio, y los astros son poco más que puntos matemáticos, imperceptibles esferas en lo ilimitado, cuya materialidad no entra para nada en la composición de nuestro sentimiento cósmico. Demócrito, que en nombre de la cultura apolínea quiso establecer y, por necesidad, hubo de establecer un límite de las cosas corpóreas, había imaginado una capa de átomos ganchudos que envolvía el cosmos como una piel. Frente a esta concepción, nuestra insaciable sed de infinito busca siempre nuevas lejanías cósmicas. El sistema de Copérnico ha recibido en los siglos del barroco una amplificación incalculable por obra de Giordano Bruno, que veía miles de sistemas semejantes flotando en el espacio sin límites. Hoy «sabemos» que la suma de todos los sistemas solares —unos treinta y cinco millones— forma un sistema estelar cerrado, que —según se demuestra— es finito^[45] y posee la forma de un elipsoide de rotación, cuyo ecuador coincide aproximadamente con la Vía Láctea. Enjambres de sistemas solares, como bandadas de pájaros migradores, atraviesan ese espacio en la misma dirección y con la misma velocidad. Un enjambre de esos, cuyo ápice se halla en la constelación de Hércules, está formado por nuestro Sol con las brillantes estrellas Capela, Vega, Altaír y Betelgeuse. El eje del enorme sistema, cuyo centro cae en la actualidad no lejos de nuestro Sol, se calcula en 470 millones de veces la distancia del Sol a la Tierra. En el cielo estrellado vemos simultáneamente luces cuyo origen en el tiempo está separado por unos tres mil setecientos años: que eso tarda la luz en llegar desde las más remotas estrellas hasta la Tierra. En el cuadro de la historia que se despliega ante nuestros ojos, corresponde ese tiempo a toda la cultura mágica y antigua y llega hasta el punto culminante de la egipcia, en la época de la XII dinastía. Esta visión —una *imagen*, no una experiencia, repito— es sublime^[46] para el espíritu fáustico; para el apolíneo habría sido un suplicio, la anulación total de las más hondas condiciones de su existencia. El hecho de que se establezca un límite definitivo en lo que para nosotros es producto y realidad presente, límite situado en el borde del cuerpo estelar, le habría parecido al espíritu antiguo algo así como una salvación. Nosotros, empero, proponemos con íntima necesidad un nuevo problema indeclinable: ¿hay algo más allá de ese sistema? ¿Hay *multitudes* de esos sistemas en lejanías tales, que junto a ellas resultan extraordinariamente pequeñas las dimensiones antes dichas? La experiencia sensible parece haber hallado un límite absoluto; por esos espacios vacíos que para nosotros

son simplemente una *exigencia intelectual*, ni la luz ni la gravitación pueden darnos señales de otras existencias. Mas la pasión de nuestra alma, que siente de continuo la necesidad de realizar íntegramente en símbolos nuestra idea de la existencia, *sufre* por ese límite de nuestras sensaciones.

9

Por eso las tribus nórdicas, en cuya alma primitiva comenzaba a alentar el espíritu fáustico, descubrieron en épocas remotísimas, nebulosas, la *navegación a vela*, que las libertaba de la tierra firme^[47]. Los egipcios conocían la vela, pero la empleaban solamente como un medio de ahorrarse trabajo. Navegaban con sus barcos de remo a lo largo de la costa, hacia el Ponto y Siria; pero no tenían la idea de la navegación en alta mar, no sentían su simbolismo libertador. En efecto, la navegación a vela supera el concepto euclidiano de la tierra firme. A principios del siglo XIV, casi simultáneamente —y en el tiempo mismo en que empiezan a desarrollarse la pintura al óleo y el contrapunto— sobreviene el descubrimiento de la *pólvora* y de la *brújula*, esto es, de las *armas de largo alcance* y del *tráfico lejano*. (Ambas cosas fueron también descubiertas por la cultura china, que obedeció, al hacerlo, a una necesidad profunda.) Se manifiesta en ello el espíritu de los vikingos, de la Hansa, el espíritu de aquellos pueblos primitivos que se construían tumbas gigantescas de tierra amontonada, hitos de las almas solitarias en la llanura infinita —en vez de la urna cineraria de los griegos—; que depositaban a sus reyes muertos en barcos ardientes y los lanzaban a alta mar, signo conmovedor de ese oscuro anhelo de infinito que empujó sus frágiles barcos hasta las costas de América por el año 900, cuando empezaba a anunciarse la cultura occidental. En cambio, la circunnavegación de África, hazaña que realizaron los egipcios y los cartagineses, dejó completamente indiferente a la humanidad antigua. Hay un hecho que revela el carácter escultórico de la existencia antigua también en lo que se refiere a las comunicaciones: la noticia de la primera guerra púnica, uno de los más grandes hechos de la historia antigua, llegó a Atenas como un rumor confuso procedente de Sicilia. Las almas de los griegos se reunían en el Hades, inmóviles, apacibles, como sombras (εἴδωλα), sin energías, sin deseos, sin sensaciones. Las almas de los hombres nórdicos se juntaban en el «furioso tropel», que sin descanso vaga por los aires.

La gran colonización griega del siglo VIII a. C. tuvo lugar en el mismo período de desarrollo cultural que los descubrimientos de los españoles y portugueses. Pero estos iban poseídos de un aventurero afán de lejanías incalculables, anhelo de tierras incógnitas y de peligros inauditos, mientras que los griegos fueron siguiendo con precaución, punto por punto, los rastros conocidos de fenicios, cartagineses y

etruscos, y su curiosidad no traspasó los límites de las columnas de Hércules o del istmo de Suez, que bien fácilmente hubieran podido franquear. En Atenas se habló, seguramente, del camino hacia el mar del Norte, hacia el Congo, Zanzíbar y la India; en la época de Herón era conocida la situación de la India meridional y de las islas de la Sonda. Pero a todo esto, como a la ciencia astronómica de Oriente, los antiguos se tapaban los oídos. Cuando Portugal y el actual territorio marroquí fueron convertidos en provincias romanas, no se restablecieron las comunicaciones por el Atlántico, y las islas Canarias quedaron sepultadas en el olvido. El anhelo colombino es tan extraño al alma apolínea como el anhelo copernicano. Aquellos mercaderes helenos, tan acuciosos de ganancias, sentían un terror metafísico ante la idea de ensanchar su horizonte geográfico. También en esto los antiguos se mantuvieron en lo próximo e inmediato. La existencia de la *polis*, extraño ideal de un Estado-estatua, no era otra cosa que el refugio en que los griegos se recluían ante el «amplio mundo» de aquellos pueblos marítimos. Y es de notar que la cultura antigua es la única de todas las aparecidas hasta hoy cuya comarca madre no radica en un continente, sino en torno a las costas de un archipiélago; la cultura antigua se desarrolla alrededor de un mar, que es como su centro de gravedad. Sin embargo, ni siquiera el helenismo, con su afición a los juegos técnicos^[48], supo libertarse del uso de los remos, que mantienen a los barcos en la proximidad de las costas. En Alejandría se construyeron naves gigantescas de 80 metros de largo y se había descubierto, en principio, el barco de vapor. Pero hay descubrimientos que tienen el *pathos* de un gran símbolo *necesario*, que manifiestan algo muy íntimo, y otros que son simples juegos del ingenio. El barco de vapor fue esto último para el hombre apolíneo; es aquello para el fáustico. Un invento, y sus aplicaciones, es profundo o superficial, según el rango que ocupa en el conjunto del macrocosmo.

Los descubrimientos de Colón y Vasco de Gama dilataron infinitamente el horizonte geográfico. Entre el *mundo marino* y la tierra firme se estableció la misma relación que entre el espacio cósmico y el globo terráqueo. Y en este momento descargó la tensión política de la conciencia fáustica. Para los griegos, la Hélade fue siempre el trozo esencial de la superficie terrestre; en cambio, con el descubrimiento de América, el Occidente europeo se transforma en provincia de un conjunto gigantesco. A partir de este instante, la historia de la cultura occidental adquiere un carácter *planetario*.

Cada cultura tiene su propio *concepto* del país natal y de la patria, concepto difícil de aprehender, casi inefable, lleno de oscuras relaciones metafísicas y, sin embargo, de tendencia inequívoca. El sentimiento antiguo de la patria, que sujetaba al individuo con fuerza corpórea y euclidiana a la *polis*, a la ciudad^[49], se contrapone a la misteriosa nostalgia o morriña del septentrional, que tiene algo de musical, algo de errabundo y supraterrrestre. El hombre antiguo siente por patria lo que su vista abarca desde el castillo de la ciudad natal. Allí donde termina el horizonte de Atenas comienza lo extraño, lo hostil, la «patria» de los otros. El romano, incluso el romano

de los últimos tiempos de la república, no entendió por *patria* nunca Italia, ni siquiera el Lacio, sino la *urbs Roma*. El mundo antiguo, cuanto más avanza hacia su madurez, más se descompone en innumerables patrias puntiformes, entre las cuales existe un sentimiento de odio en que se expresa la necesidad de la separación entre los cuerpos; y tan profundo es ese odio, que nunca se manifiesta con igual energía frente a los bárbaros. En este sentido no hay nada que revele mejor la definitiva extinción del sentir antiguo y la victoria del sentir mágico que la concesión por Caracalla (en 212) del derecho de ciudadanía romana a todos los habitantes de las provincias^[50]. Esta medida anulaba, en efecto, el concepto antiguo, estatuario, del ciudadano. Ahora existe un «imperio» y, por consiguiente, una nueva especie de dependencia. Es también muy característico el concepto correspondiente del ejército entre los romanos. En la época verdaderamente antigua no había un «ejército romano», como hoy decimos, por ejemplo, el ejército prusiano; había *ejércitos*, es decir, agrupaciones militares («cuerpos de tropa») definidas por el nombre de un legado, como tales cuerpos limitados, visibles y presentes: *exercitus Scipionis*, *Crassi*, pero no *exercitus romanus*. Caracalla, que con su edicto citado anuló en realidad el concepto del *civis romanus* y deshizo la religión romana equiparando a las deidades de la ciudad las de los demás pueblos, fue también el que creó el concepto —extraño al alma antigua y propio, en cambio, del alma mágica— del *ejército imperial*, del que son *manifestaciones* las distintas legiones. Los viejos ejércitos romanos, empero, no *significan*, no manifiestan, sino que *son*. A partir de este momento cambia el tenor de las inscripciones; ya no dicen *fides exercituum*, sino *fides exercitus*; en lugar de las deidades aisladas, que eran sentidas como algo corpóreo (la fidelidad, la fortuna de la legión), y a las cuales sacrificaba el legado, aparece ahora el principio de un espíritu universal. Idéntica transformación semántica se verifica en el sentimiento patriótico de los orientales —*no solo de los cristianos*— en la época imperial. La patria, para el hombre apolíneo, mientras sigue alentando en su pecho un resto de su cósmico sentir, es, en sentido propio, corpóreo, el suelo sobre el que está edificada su ciudad natal. Recordad la «unidad de lugar» en las tragedias y las estatuas áticas. Mas para el hombre mágico, para el cristiano, el persa, el judío, el «griego»^[51], el maniqueo, el nestoriano, el islamita, la patria no tiene relación alguna con realidades geográficas. Para *nosotros* la patria es una inaprehensible síntesis de la naturaleza, el idioma, el clima, las costumbres, la historia; no es la tierra, sino el país; no es una realidad puntiforme, sino el pasado y el futuro históricos; no es una unidad de hombres, dioses y casas, sino una *idea* que se compadece perfectamente con una peregrinación sin fin, con la más profunda soledad y con ese anhelo germánico hacia el sur, que ha sido la ruina de los mejores alemanes, desde los emperadores sajones hasta Hölderlin y Nietzsche.

La cultura fáustica se orienta, pues, en el sentido de la *expansión*, ya sea política, económica o espiritual. Los occidentales han franqueado todos los límites materiales y geográficos; han aspirado, sin fines prácticos, y solo por el símbolo, a juntar el sur

con el norte; han convertido, al fin, la faz de la Tierra, en una sola colonia, en un solo sistema económico. Lo que todos los pensadores, desde el maestro Eckhart hasta Kant, han querido: la sumisión del mundo «como fenómeno» a las pretensiones y exigencias del yo cognoscitivo, eso mismo realizaron todos los grandes conductores de pueblos, desde Otón el Grande hasta Napoleón. El *verdadero* fin de su ambición fue siempre lo ilimitado, la monarquía universal de los grandes salios y Staufen, los planes de Gregorio VII y de Inocencio III, aquel imperio de los Habsburgo españoles, «en donde no se ponía el sol», y el imperialismo, aspiración íntima de hoy, harto manifiesta en la guerra mundial, que no está terminada ni mucho menos. El hombre antiguo, por razones profundas, no podía ser conquistador; la expedición de Alejandro es una excepción romántica y confirma la regla, sobre todo si se piensa en la íntima resistencia de sus acompañantes. El alma nórdica ha creado en los enanos, nixos y duendes unos seres que con inextinguible anhelo quieren verse libres de toda contención, con un afán de lejanía y libertad desconocido por completo de las dríades y oréades griegas. Los griegos fundaron centenares de factorías en las riberas del mar; nunca, empero, hicieron el menor esfuerzo por penetrar en el continente y conquistarlo. Establecerse lejos de la costa hubiera sido para ellos como perder de vista la patria. Acampar *solitario*, como era el ideal de los tramperos en las praderas americanas, y antes aún de los héroes en las sagas islandesas, es cosa que yace fuera de las posibilidades del hombre antiguo. El espectáculo de las emigraciones a América —en donde el hombre se vale por sí mismo y siente la necesidad profunda de estar solo—, los conquistadores españoles, el torrente de los buscadores de oro en California, el indomable afán de libertad, de soledad, de independencia absoluta, la gigantesca negación de todo sentimiento limitado de la patria, he aquí emociones típicamente fáusticas. Ninguna otra cultura las conoce, ni siquiera la china.

El emigrante griego es como el niño que camina agarrado a la falda de su madre. Pasar de la ciudad vieja a otra nueva, reproducción exacta de aquella, con sus mismos ciudadanos, sus mismos dioses, sus mismos usos; no perder nunca de vista el mar conocido y surcado por todos; llevar allá la misma vida de ζῶον πολιτικόν^[52] en el ágora, tal es el máximo cambio de escenario que permite la existencia apolínea. Para nosotros, que consideramos la libertad de movimientos como un derecho humano y un ideal —por lo menos—, este confinamiento significaría la peor de las esclavitudes. Desde este punto de vista es como hay que concebir la expansión romana, que fácilmente se interpreta mal. La expansión romana no significa, ni mucho menos, una amplificación de *la patria*. Se mantuvo estrictamente dentro de los límites que los hombres cultos habían ocupado antes y que ahora saquean como botín de guerra. Nunca se han concebido en Roma planes dinámicos mundiales por el estilo de los que ensayaron los Hohenstaufen o los Habsburgo. El imperialismo romano no puede compararse con el actual. Los romanos no hicieron el menor intento por penetrar en el interior de África. Las guerras posteriores de Roma tuvieron por objetivo exclusivamente la seguridad y conservación de las posesiones romanas; eran

guerras sin ambición, sin afán simbólico de expansión. Roma abandonó Germania y Mesopotamia sin manifestar por ello el menor sentimiento.

Si recapitulamos todo lo dicho; si contemplamos el aspecto de los firmamentos que abarca la visión copernicana del universo; si consideramos el dominio de la superficie terrestre por el hombre occidental, siguiendo las huellas de los descubrimientos colombinos; si recordamos la perspectiva de la pintura al óleo y de la escena trágica, juntamente con el sentimiento perespiritualizado de la patria; si a todo esto añadimos la pasión civilizada del tráfico a gran velocidad, el dominio del aire, los viajes al Polo, la ascensión a las altas cumbres montañosas, se desprende de todo ello el símbolo primario del alma fáustica, el espacio ilimitado. Como derivaciones de este símbolo supremo debemos comprender las formas puramente occidentales del mito psíquico: la «voluntad», la «fuerza», la «acción».

II

BUDISMO, ESTOICISMO, SOCIALISMO

10

Ahora ya podemos comprender el *fenómeno de la moral*^[53] como una interpretación espiritual de la vida por sí misma. Desde la altitud a que hemos llegado podemos libremente contemplar esta provincia, la más amplia, la más escabrosa de la reflexión humana. Pero justamente aquí es donde más falta hace cierta especie de objetividad que hasta hoy nadie ha sabido seriamente practicar. Sea la moral, en primer término, lo que fuere, es ilícito convertir su *análisis* en una parte de la moral misma. Para nuestro problema no es lo importante estatuir lo que *debemos* hacer, perseguir y valorar, sino comprender que esta posición del problema es ya por sí el síntoma de un sentimiento cósmico exclusivamente occidental.

Todos los occidentales, sin excepción, se hallan en esto bajo la influencia de una inmensa ilusión óptica. Todos *exigen* algo a los demás. Todos pronuncian un imperativo —«tú debes»— en la convicción de que realmente hay algo que puede y debe ser cambiado en sentido uniforme, algo que debe ser formado, ordenado de cierta manera. Inconmovible es la fe en ella y el derecho a ello. Se manda y se demanda obediencia a lo mandado. Tal es para nosotros la moral. En la ética de Occidente todo es dirección, pretensión de fuerza, actuación deliberada en la lejanía. Sobre este punto, Lutero y Nietzsche, los papas y los darwinistas, los socialistas y los jesuitas, están en perfecto acuerdo. Su moral aparece con pretensión de validez universal y perdurable. Ello pertenece a las necesidades de la realidad fáustica. El que se aparta de este pensamiento, de esta enseñanza, de esta voluntad, es un pecador, un infiel, un *enemigo*, a quien hay que combatir sin cuartel. El hombre debe. El Estado debe. La sociedad debe. Esta *forma* de la moral es para nosotros evidente y representa para nosotros el sentido propio y único de toda moral. Pero ni en la India, ni en la China, ni en el mundo antiguo ha sido así. Buda ofrecía un libre ejemplo; Epicuro daba un buen consejo. También estas son formas de morales elevadas, morales de la voluntad libre.

No hemos advertido lo típico y singular de nuestro *dinamismo moral*. Supongamos que el socialismo —entendido en sentido ético, no económico— sea el sentimiento cósmico que persigue la opinión propia en nombre de todos; entonces hay que decir que todos, sin excepción, somos socialistas, sepámoslo o no, querámoslo o no. Incluso el apasionado enemigo de toda «moral de rebaño»,

Nietzsche, es incapaz de limitar su celo a sí mismo, en el sentido «antiguo». Nietzsche piensa en «la humanidad». Ataca a quien opina de otro modo. Mas a Epicuro le era de verdad indiferente lo que opinasen e hiciesen los demás. Epicuro no pierde un solo momento en imaginar una transformación de la humanidad. Él y sus amigos se contentaban con ser como eran. El ideal de la vida antigua consistía en la falta de interés (ἀπαθμία) por el curso del mundo. En cambio, el afán de dominar el curso del mundo es justamente lo que constituye el contenido de la vida en la humanidad fáustica. Aquí tiene su lugar el importante concepto de la ἀδιάρκοια^[54]. También existe en la Hélade un politeísmo *moral*; se demuestra en la pacífica convivencia de epicúreos, cínicos, estoicos. Pero Zaratustra —aunque se precia de estar allende el bien y el mal— padece el dolor de ver a los hombres como no quisiera verlos, y siente un profundo afán, totalmente extraño al espíritu «antiguo», de emplear su vida en cambiarlos, naturalmente, en el sentido que él considera mejor. Y esto justamente, esta transvaloración *universal*, es *monoteísmo ético* y —tomando la palabra en un sentido nuevo y más profundo— socialismo. Todos los que aspiran a mejorar el mundo son socialistas. No existió ningún antiguo, pues, que aspirase a mejorar el mundo.

El imperativo moral, como forma de la moral, es fáustico y solo fáustico. ¿Qué importa que Schopenhauer haya querido ver negada la voluntad de vida y Nietzsche, en cambio, haya querido verla afirmada? Estas diferencias son superficiales; revelan un gusto personal, un temperamento. Lo esencial es que también Schopenhauer *siente* el mundo entero como voluntad, como movimiento, fuerza, dirección; por ello es el precursor de toda la modernidad ética. Este sentimiento fundamental *constituye* toda nuestra ética. Las demás son variedades de esa especie única. Lo que nosotros llamamos hazaña, acción, no solo actividad^[55], es un concepto completamente histórico, repleto de energía directiva. Es la confirmación de la existencia, la consagración de la existencia en un tipo de hombre cuyo «yo» posee la tendencia hacia lo futuro y siente el presente, no como realidad plena, sino como *época* en la inmensa conexión del devenir; y tanto en la vida personal como en la vida de la historia toda. La fuerza y claridad de esta conciencia determinan el rango de un hombre fáustico; pero hasta el más insignificante tiene algún destello de ella, y esa conciencia distingue sus más mínimos actos vitales, por el modo y contenido, de los actos de *cualquier* «antiguo». Es la diferencia entre el carácter y la actitud, entre el devenir consciente y la realidad estatutaria aceptada simplemente, entre el querer trágico y el padecer trágico.

A los ojos del hombre fáustico, en el mundo todo es movimiento hacia un fin. El hombre mismo vive bajo esa condición. Vivir significa para él luchar, superar, imponerse. La lucha por la existencia, como forma de la existencia, pertenece ya a la época gótica y claramente se expresa en su arquitectura. El siglo XIX le ha dado una forma mecanicoutilitaria. En el mundo del hombre apolíneo, en cambio, no «hay movimiento» hacia un fin —el fluir de Heráclito, que es un juego sin propósito, sin

objetivo ἡ ὁδὸς ἄνω κατῶ^[56], no entra en cuenta—, no hay «protestantismo», no hay «afanes tempestuosos», no hay «revoluciones» éticas, espirituales, artísticas, que luchan por aniquilar lo existente. El estilo jónico y el corintio aparecen *junto* al dórico, sin pretender eliminarlo y dominar solos. En cambio, el Renacimiento rechaza el gótico; el clasicismo rechaza el barroco, y todas las historias de Occidente están llenas de furiosas luchas sobre los problemas de la forma. El mundo mismo de los monjes —órdenes de caballería, franciscanos, dominicos— aparece en la forma del *movimiento* de una orden, en lo cual se opone a la forma cristiana primitiva del ascetismo anacorético.

Es imposible para el hombre fáustico negar esa forma fundamental de su existencia, y mucho menos aún cambiarla. Toda oposición a ella la supone. El que combate «el progreso» considera su actuación como un progreso. El que propaga y defiende una «reacción», entiende por ello una evolución posterior. «Inmoralismo» es una especie de moral, con la misma pretensión de prevalencia. La voluntad de potencia es intolerante. Todo lo que es fáustico aspira a predominio. Para el sentimiento apolíneo —yuxtaposición de muchas cosas singulares— la tolerancia es algo evidente; pertenece al estilo de la ἀταραξία, de la falta de voluntad. Para el mundo occidental —espacio psíquico *único* e ilimitado, espacio como tensión— la tolerancia es, o un engaño en sí mismo, o un signo de decadencia. La época de la Ilustración, el siglo XVIII, era tolerante, es decir, indiferente a las *distinciones* entre las profesiones de fe cristianas; pero por sí misma, en relación con la Iglesia y con las Iglesias, dejó de serlo tan pronto como llegó al poderío. El instinto fáustico, activo, de voluntad robusta, enderezado hacia el futuro y la lejanía, con la tendencia vertical de las catedrales góticas y esa significativa conversión del *feci* en *ego habeo factum*, exige tolerancia, esto es, *espacio* para su propia actuación; pero *solo* para esta. Considerad la cantidad de tolerancia que la democracia urbana consiente aplicar a la Iglesia en el empleo que esta hace de coacciones religiosas, mientras que para sí misma exige una ilimitada aplicación de sus propias coacciones y cuando puede acomoda a ellas la legislación «universal». Todo «movimiento» aspira a vencer; en cambio la «actitud» antigua solo quiere existir y se interesa muy poco por el *ethos* de los demás. Luchar en pro o en contra de las corrientes del día; propagar, establecer, desacreditar, o destruir reformas o reacciones: he aquí lo que no conocen ni los antiguos ni los indios. Y justamente es esta la diferencia que separa la tragedia de Sófocles y la tragedia de Shakespeare, la tragedia del hombre que solo quiere existir y la del hombre que quiere vencer.

Es un error poner *el* cristianismo en relación con el imperativo moral. No es el cristianismo el que ha creado al hombre fáustico; es este el que ha transformado el cristianismo, no solo convirtiéndolo en una religión nueva, sino orientándolo en el sentido de una nueva moral. Lo que indica el neutro «ello», se torna yo personalísimo, con todo el *pathos* de un centro cósmico, como el que constituye la base del sacramento de la confesión *personal*. La voluntad de potencia

manifestándose incluso en lo ético; el afán apasionado de elevar cada uno su moral a la categoría de verdad eterna, e imponerla a los hombres todos, transformando, venciendo o destruyendo a los que se muestren disconformes, todo eso es propiedad de nuestra alma occidental. En este sentido fue transformada interiormente la moral de Jesús, *en la época primera del gótico* —hondo proceso que nadie ha comprendido aún—; y aquella moral, aquella conducta estaticoespiritual, recomendada como salvadora por el sentimiento mágico del mundo, aquella doctrina cuyo conocimiento era como una gracia^[57] especialmente concedida, se convirtió durante el gótico *en una moral imperativa*^[58].

Todo sistema ético, sea de origen religioso o filosófico, tiene, por lo tanto, su lugar en la proximidad de las artes mayores, sobre todo de la arquitectura. Es un edificio de proposiciones en que está estampada la causalidad mecánica. Toda verdad destinada a tener una aplicación práctica se enuncia con un «porque» o un «pues». Hay en ella una lógica matemática; la hay en las cuatro verdades de Buda, en la *Crítica de la razón práctica*, de Kant, en todo catecismo popular. Nada más extraño a esas teorías, reconocidas por verdaderas, que la lógica de la sangre, lógica no crítica, que en cada costumbre establecida y conocida conscientemente solo por las infracciones contra ella, nos habla de clases sociales y hombres reales; por ejemplo, la educación del caballero en los tiempos de las Cruzadas. Una moral sistemática es como un ornamento, y se revela, no solo en proposiciones, sino también en el estilo de la tragedia y aun en los motivos artísticos. El meandro, por ejemplo, es un motivo estoico; la columna dórica encarna realmente el ideal «antiguo» de la vida. *Por eso* es esta la única forma de las columnas antiguas que el estilo barroco hubo de excluir en absoluto. En el Renacimiento mismo se nota una tendencia a evitarla por motivos espirituales profundos. La conversión de la cúpula mágica en cúpula rusa, con el símbolo del tejado plano (véase pág. 299); la arquitectura del paisaje chino con sus intrincados senderos; la torre gótica de las catedrales, son otros tantos símbolos de la moral que ha surgido en la conciencia vigilante de una sola cultura.

11

Y ahora encuentran su solución antiquísimos enigmas y perplejidades. Hay tantas morales como culturas, ni más ni menos. Nadie tiene en esto libre elección. Así como para todo pintor y todo músico existe algo que, por sustentarse en el fundamento de una necesidad interna, no llega a su conciencia; algo que de antemano domina sobre el lenguaje formal de sus obras y lo distingue de las producciones artísticas de *todas* las demás culturas, así también cada concepción de la vida de un hombre culto posee de antemano, *a priori*, en el riguroso sentido de Kant, una propiedad más honda que todo momentáneo juicio y afán, una propiedad en que se manifiesta el estilo de una

determinada cultura. El individuo puede obrar moral o inmoralmente, «bien» o «mal» para el sentimiento primario de su cultura; la teoría, empero, de su acción, está absolutamente dada. Cada cultura tiene su propio criterio, cuya validez empieza con ella y termina con ella. No existe una moral universal humana.

Tampoco, pues, existe, en el más hondo sentido, una verdadera conversión, ni puede existir. Toda conducta consciente basada en convicciones es un protofenómeno, es la dirección fundamental de una existencia, transformada en «verdad intemporal». Poco importan los términos e imágenes en que se exprese: mandamientos de una deidad, resultados de la reflexión filosófica, proposiciones, símbolos, anunciación de una verdad nueva o refutación de una idea extraña: basta con que exista. Es posible despertarla y envolverla en una teoría; es posible asimismo modificar y aclarar su expresión espiritual. Pero es imposible crearla. Ni podemos cambiar nuestro sentimiento cósmico —como que el ensayo mismo de alterarlo se produce en el estilo suyo característico y más lo confirma que lo supera— ni tenemos poder sobre la forma ética fundamental de nuestra conciencia vigilante. Se ha introducido cierta distinción en las palabras, considerando la ética como una ciencia y la moral como un problema; pero no hay, en este sentido, problema alguno. Así como el Renacimiento fue, en realidad, incapaz de resucitar la Antigüedad y en cada motivo antiguo expresó justamente lo contrario del sentimiento cósmico apolíneo, creando así un gótico meridionalizado, un «gótico antigótico», del mismo modo es imposible que un hombre se convierta a una moral extraña a su esencia. Hoy se habla de transvalorar los valores; los modernos habitantes de las grandes urbes piensan en «retornos» al budismo, al paganismo o a un catolicismo romántico; el anarquista aspira a una ética individual; el socialista sueña con una ética social. En última instancia, todos hacen, quieren y sienten lo mismo. Las conversiones a la teosofía o al librepensamiento, que son los tránsitos actuales de un supuesto cristianismo a un supuesto ateísmo, o viceversa, constituyen una simple mutación de palabras y conceptos, un cambio de la superficie religiosa o intelectual, y nada más. Ninguno de nuestros «movimientos» ha modificado al *hombre*.

Una rigurosa morfología de todas las morales es problema reservado para el futuro. Nietzsche también ha dicho sobre esto lo esencial, y ha dado el primer paso decisivo que conduce a la nueva visión. Pero no ha sabido cumplir él mismo con la exigencia que impone al pensador de situarse por encima del bien y del mal. Ha querido ser *a la vez* escéptico y profeta, crítico de la moral y heraldo de una moral. Son cosas incompatibles. No se puede ser psicólogo de primer orden cuando se sigue enredado en las mallas del romanticismo. Por eso Nietzsche en esto, como en todos sus decisivos atisbos, llega hasta el umbral, pero no lo franquea. Mas nadie hasta ahora lo ha hecho mejor. Hasta ahora hemos sido ciegos para la inmensa riqueza que ostentan los idiomas de las formas morales. No hemos sabido verla ni comprenderla. El mismo escéptico no ha entendido su problema; ha elevado a norma definitiva, en último término, su propia concepción moral, determinada por disposiciones

personales, por el gusto privado, y por ella ha medido todas las demás. Los más modernos revolucionarios, Stirner, Ibsen, Strindberg, Shaw, no han hecho tampoco otra cosa. Solo han sabido ocultarse este hecho bajo nuevas fórmulas y tópicos.

Pero una moral es —como una plástica, una música o una pintura— un mundo cerrado de formas, la expresión de un sentimiento vital que está absolutamente dado, que es inmutable en lo profundo y que se afirma con íntima necesidad. Toda moral es siempre verdadera dentro de su círculo histórico; es siempre falsa fuera de este círculo histórico. Ya hemos dicho^[59] que así como para cada poeta, cada pintor, cada músico, hay obras que hacen época en su vida y desempeñan el papel de grandes símbolos de su existencia, así también para esos ingentes individuos que llamamos culturas, las *especies* artísticas, unidades orgánicas, como la pintura al óleo *en su conjunto*, la plástica del desnudo *en su conjunto*, la música contrapuntística, la lírica rimada. En los dos casos, en la historia de una cultura como en la vida individual, se trata de la realización de posibilidades. El espíritu interior se convierte en *el estilo de un mundo*. Junto a esas grandes unidades de forma cuyo transcurso, cuya plenitud y cuyo término abarcan una serie prefijada de generaciones humanas y que tras pocos siglos de duración, irrevocablemente, fenecen, se encuentra el grupo de las morales fáusticas, la suma de las morales apolíneas, constituyendo igualmente una unidad de orden superior. Su presencia es un sino que es necesario aceptar; solo su concepción consciente es el resultado de una revelación o de una noción científica.

Hay un elemento, difícilmente expresable, que reúne en un haz todas las doctrinas «antiguas», desde Hesíodo y Sófocles hasta Platón y los estoicos, para contraponerlas a cuanto se ha profesado en Occidente, desde san Francisco de Asís y Abelardo hasta Ibsen y Nietzsche. Y la moral de Jesús es solo la más noble expresión de una moral general cuyas distintas concepciones se hallan en Marción y Mani, Filón y Plotino, Epicteto, san Agustín y Proclo. Toda ética antigua es siempre una ética de la actitud; toda ética occidental es una ética de la acción. Y, por último, la suma de todos los sistemas indios, como la de todos los sistemas chinos, forma también un mundo en sí.

12

Todas las éticas antiguas imaginables se refieren al *individuo estático*, considerándolo como un cuerpo entre cuerpos. Todas las valoraciones de Occidente se refieren al hombre en tanto que es *centro dinámico* de una infinita universalidad. Socialismo ético: he aquí la disposición moral activa, que actúa por el espacio en la lejanía; he aquí el *pathos* moral de la tercera dimensión, cuyo signo, el sentimiento primario de la solicitud, tanto hacia los convivientes como hacia los venideros, se cierne sobre toda nuestra cultura. Por eso al considerar la cultura egipcia advertimos en ella algo de socialismo. Por otra parte, la tendencia a la actitud inmóvil, a la apatía,

a la cerrazón estática del individuo en sí, recuerda la ética india y el hombre formado por ella. A las estatuas sedentes de Buda, «contemplándose el ombligo», no les es del todo extraña la ἀταραξία de Zenón. El ideal ético del hombre antiguo es el que la tragedia tiene a la vista. La catarsis, la expulsión fuera del alma apolínea de todo lo que *no* sea apolíneo, de todo lo que no esté libre de «lejanía» y dirección, revela aquí su más profundo sentido, que se comprende bien cuando se ha reconocido el estoicismo como su forma madura. Lo que el drama llevaba a cabo en una hora solemne, eso mismo querían los estoicos extender sobre toda la vida; una paz estatuaria, un *ethos* sin voluntad. Por otra parte, el ideal budista del nirvana, fórmula muy posterior, pero completamente india y latente ya en los tiempos védicos, ¿no es muy afín a la catarsis griega? Ante este concepto, ¿no se juntan estrechamente el hombre antiguo ideal y el hombre indio ideal, cuando los comparamos con el hombre fáustico, cuya ética se comprende con no menor claridad por la tragedia de Shakespeare y su dinámica evolución y catástrofe? En realidad, podríamos muy bien representarnos a Sócrates, a Epicuro y, sobre todo, a Diógenes, a orillas del Ganges. En una de nuestras ciudades de Europa Diógenes sería un loco insignificante. Por otra parte, Federico Guillermo I, modelo de socialistas en sentido elevado, es representable muy bien en el Estado egipcio; no, empero, en la Atenas de Pericles.

Si Nietzsche hubiera observado su tiempo con más libertad, menos influido por un entusiasmo romántico a favor de ciertas creaciones éticas, habría advertido que no existe en la Europa occidental esa supuesta moral cristiana específica de la compasión, en el sentido *en que él* la combate. El texto literal de ciertas fórmulas humanas no debe ilusionarnos sobre su significado real. Entre la moral que se tiene y la que se cree tener, hay una relación difícil de encontrar, y muy vacilante. Aquí precisamente estaría en su punto una psicología sincera y profunda. «Compasión» es palabra peligrosa. A pesar de la maestría de Nietzsche, no tenemos todavía una investigación sobre lo que por «compasión» se ha entendido y *vivido* en las diferentes épocas. La moral cristiana en tiempos de Orígenes es algo completamente distinto de la moral cristiana en la época de san Francisco de Asís. No es este lugar para inquirir lo que sea la compasión *fáustica*, entendida como sacrificio o entrega y también como sentimiento racial de una sociedad caballeresca^[60], a diferencia de la compasión mágicocristiana, fatalista; ni tampoco para investigar hasta qué punto debe concebirse como acción en la lejanía, como *dinamismo práctico* y, por otra parte, como dominio de sí, practicado por un alma orgullosa, o también como manifestación de un sentimiento de la distancia en que se afirma la superioridad. El tesoro inmutable de matices éticos que guarda el Occidente a partir del Renacimiento ha de encubrir una inmensa riqueza de sentimientos distintos, de muy vario contenido. El sentido superficial, al que la fe se adhiere, el mero conocimiento de los ideales, es, en hombres de tan históricas y retrospectivas disposiciones como nosotros, la expresión del respeto a lo pretérito, y, en este caso, a la tradición religiosa. Pero las palabras textuales de las convicciones no son nunca criterio de una verdadera convicción. Raro

es que un hombre sepa lo que cree. Las teorías y los lemas son siempre algo popular; la realidad espiritual reside en capas mucho más profundas. La devoción teórica por los preceptos del Nuevo Testamento está a la misma altura que la admiración teórica del arte antiguo en el Renacimiento y el clasicismo. Ni aquella ha transformado al hombre, ni esta el espíritu de las obras. Los repetidos ejemplos de las órdenes mendicantes, de los hermanos moravos y del Ejército de Salvación, demuestran por su escaso número, y más aún por su escasa importancia, que representan una excepción de algo muy diferente, a saber: la moral *propiamente fausticocrisiana*. En vano buscaremos su fórmula en Lutero y en el Tridentino; pero todos los grandes cristianos, Inocencio III y Calvino, Loyola y Savonarola, Pascal y santa Teresa, la llevaban en sí, contradiciendo sus opiniones doctrinales, sin darse cuenta de ello.

Basta tomar el concepto puramente occidental de esa virtud viril, que se expresa en la *virtù* «sin moral» de Nietzsche, la *grandeza* del barroco español y francés, y compararlo con la tan femenina ἀρετή^[61] del ideal helénico, cuya práctica siempre se manifiesta en la capacidad de goce (ἡδονή), en la paz del espíritu (γαλήνη, ἀπαθεία), en la falta de necesidades, y sobre todo en la ἀταραξία. Eso que Nietzsche llamó la «bestia rubia» y que veía encarnado en el tipo del hombre del Renacimiento, supervalorándolo (porque este no es más que un epígono felino de los grandes teutones de la época de los Staufen), es el extremo opuesto del tipo que, sin excepción, todas las éticas antiguas han querido y todos los hombres significativos de la Antigüedad han encarnado. A aquel tipo pertenecen los hombres de granito, que la cultura fáustica ofrece en abundante serie y que faltan por completo en la antigua. Pericles y Temístocles eran naturalezas blandas, en el sentido de la καλοκαγαθία ática; Alejandro, un soñador que nunca despertó de sus ensueños; César, un prudente calculador; Aníbal, el extranjero, fue el único «hombre» entre ellos. Los hombres de las épocas primitivas, según podemos conjeturar por Homero, aquel Ulises y aquel Ajax, hubieran representado entre los caballeros de las Cruzadas un papel bien extraño. En las naturalezas femeninas hay también reacciones de rara brutalidad; tal es la crueldad de los griegos. En el norte, en cambio, en el umbral mismo de los primeros tiempos, aparecen los grandes emperadores sajones, franconios y Staufen, rodeados de un ejército de hombres gigantes como Enrique el León y Gregorio VII. Vienen luego los hombres del Renacimiento, de las luchas entre la rosa blanca y la rosa roja, de las guerras religiosas; vienen los conquistadores españoles, los príncipes y reyes prusianos, Napoleón, Bismarck, Cecil Rhodes. ¿Dónde está otra cultura que pueda ostentar nada semejante? ¿Dónde, en toda la historia de Grecia, una escena tan grande como aquella de Legnano, cuando irrumpe la lucha entre los Güelfos y los Staufen? Los héroes de las migraciones, los caballeros españoles, la disciplina prusiana, la energía napoleónica, todo esto es harto contrario al espíritu antiguo. ¿Dónde —si ascendemos a las alturas de la humanidad fáustica y la consideramos desde las Cruzadas hasta la guerra mundial—, dónde está esa «moral de esclavos», esa blanda renuncia, esa *caritas* en el sentido de las viejas devotas? En

las palabras, ante las cuales nos inclinamos; no en otra parte. Pensemos en los tipos del sacerdocio fáustico, aquellos magníficos obispos del imperio germánico, que, erguidos en sus cabalgaduras, llevaban sus gentes a la pelea; aquellos papas que sometieron a Enrique IV y a Federico II; aquellos caballeros de las Órdenes germánicas en las marcas del Este; aquel orgullo de Lutero, paganismo nórdico frente a paganismo romano; aquellos grandes cardenales, Richelieu, Mazarino, Fleury, que edificaron la Francia. Esta es la moral fáustica. Ciego hay que estar para no ver en el cuadro de la historia europea, por doquiera, esa misma fuerza vital indomable. Y partiendo de estos grandes casos de pasión profana, en que se manifiesta la conciencia de una *misión*, es como se comprenden los casos de pasión divina, de caridad *sublime*, ala que nada resiste y que en su dinamismo presentan cariz harto distinto de la «antigua» medida y de la precristiana dulzura. *Dura* es la índole propia de esa *compasión* que los místicos alemanes, los caballeros de las Órdenes alemanas y españolas, los calvinistas franceses e ingleses han cultivado. La compasión rusa de un Raskolnikof es la fusión de un espíritu en la masa de los hermanos. La compasión fáustica, empero, destaca a un espíritu de la masa. *Ego habeo factum*; he aquí la fórmula de esta caridad personal que justifica al *individuo* ante Dios.

Este es el motivo por el cual la «moral de la compasión», en su sentido consuetudinario, atacada por algunos pensadores y deseada por otros, no ha sido nunca realizada y puesta en práctica entre nosotros. Kant la rechazó resueltamente; en realidad se halla en contradicción interna con el imperativo categórico que encuentra el sentido de la vida en la acción, no en el abandono a las emociones tiernas. La «moral» de esclavos a que Nietzsche se refiere es un fantasma. Su «*moral de señores*» es la realidad. No necesitaba Nietzsche descubrínosla, pues existe entre nosotros desde hace mucho tiempo. Arranquémosle a Nietzsche la máscara romántica de Borgia, prescindamos de sus nebulosas visiones de superhombria, y quedará el hombre fáustico solo, tal como hoy existe, tal como ya existía en tiempos de las sagas islandesas, esto es, como tipo de una cultura enérgica, imperativa, dinámica. Haya sucedido en la Antigüedad lo que quiera que sea, para *nosotros* los grandes bienhechores son los grandes *actores*, los grandes activos, cuya previsión y solicitud abarca a millones de seres; los grandes estadistas y organizadores. «Una especie de hombres superiores que, merced a su predominio en voluntad, saber, riqueza e influencia, se sirvan de la Europa democrática como de un instrumento dócil y manejable, para tener en sus manos los destinos de la tierra, para labrar el hombre como *artistas*. Basta; llega un tiempo en que habrá que aprender una nueva política». Así dice Nietzsche en una de sus notas póstumas mucho más concretas que las obras terminadas. «O cultivamos las capacidades políticas, o nos destruye la democracia que nos han impuesto las viejas y desgraciadas alternativas», dice Shaw en *Hombre y superhombre*. Shaw, que tiene sobre Nietzsche la superioridad de una educación práctica y de una menor ideología, aunque parezca limitado su horizonte filosófico, ha vertido el ideal del superhombre —expuesto en su obra *La comandante Bárbara*,

bajo la figura del millonario Undershaft— en el idioma arromántico del tiempo moderno, que es donde realmente Nietzsche lo ha tomado también, dando un rodeo por Malthus y Darwin. Esos hombres de la acción superior son lo que hoy representan la voluntad de potencia sobre el destino de los demás, esto es, la ética fáustica. Los hombres de esta clase derraman sus millones, no para satisfacción de una caridad sin límites, no para los soñadores, los «artistas», los débiles y los maltrechos, sino para aquellos que constituyen la materia del futuro. Con estos, de consuno, persiguen un fin. Crean para la existencia de las generaciones un centro de fuerza que rebasa los límites de la existencia personal. También el dinero puede desenvolver ideas y hacer historia. Así Rhodes, en quien se anuncia un tipo muy significativo del siglo XXI, dispuso su testamento. Mezquino e incapaz de concebir la historia es el que no sabe distinguir entre la gritería literaria de los éticos sociales populares, apóstoles humanitarios, y los profundos instintos morales que laten en la civilización europea.

El socialismo —en su sentido superior, no en el sentido de la plaza pública— es, como todo lo fáustico, un ideal exclusivo. Y si ha adquirido popularidad, es solo por un completo error, incluso de sus directores, que se creen que el socialismo es un conjunto de derechos y no de deberes, una negación y no una agudización del imperativo kantiano, un aflojamiento y no una tensión mayor de la energía directiva. Esa trivial y superficial tendencia a la bienandanza, la «libertad», la «humanidad», la «felicidad del mayor número», representa solo la parte negativa de la ética fáustica; muy en oposición al epicureísmo antiguo, para quien el estado de ventura era el núcleo verdadero y suma de todo lo ético. Justamente aquí vemos dos emociones muy afines en lo externo, que en un caso no significan nada y en el otro todo. Desde este punto de vista podemos dar al contenido de la ética antigua también el nombre de *filantropía*, una filantropía que el individuo dirige a sí mismo, a su propio *soma*. Y en este caso tenemos a nuestro lado la autoridad de Aristóteles, que emplea en este sentido, exactamente, la palabra *φιλόανθρωπος*, palabra que intentaron descifrar en vano los mejores ingenios de la época clasicista, sobre todo Lessing. Aristóteles dice que el efecto que la tragedia ática produce sobre el espectador ático es filantrópico. Su peripecia lo libra de la compasión consigo mismo. En el alto helenismo, en Calicles, por ejemplo, hubo también una especie de teoría sobre la moral de señores y la moral de esclavos; se comprende que en sentido rigurosamente euclidiano y corpóreo. El ideal de aquella es Alcibíades, que hizo exactamente lo que en cada momento le parecía más conveniente para su persona. Alcibíades fue sentido y admirado como tipo de la antigua *καλοκαγαθία*. Más claro es aún Protágoras en su famoso dicho, de sentido totalmente ético, que el hombre —cada cual por sí— es la medida de todas las cosas. Esta es la moral de señores, propia de un alma estatuaria.

Cuando Nietzsche escribió por primera vez las palabras «transvaloración de todos los valores», el movimiento espiritual de estos siglos, en cuyo centro vivimos, había encontrado, al fin, su fórmula. «Transvaloración de todos los valores»: he aquí el más íntimo carácter de *toda* civilización. La civilización comienza invirtiendo todas las formas de la cultura antecedente, alterando su inteligencia y su manejo. Ya no crea nada; se limita a cambiar la interpretación. He aquí la parte negativa de todas estas épocas. Presuponen el acto propiamente creador. Entran en posesión de una herencia de grandes realidades. Si consideramos la Antigüedad posterior y buscamos dónde reside en ella el acontecimiento correspondiente, hallaremos que se ha verificado dentro del estoicismo helenístico-romano, durante la lenta agonía del alma apolínea. Entre Epicteto y Marco Aurelio, por una parte, y por la otra Sócrates, padre espiritual de los estoicos y primero en manifestar el empobrecimiento interno de la vida antigua, ahora ya urbanizada e intelectualizada, entre esos dos límites se sitúa la transvaloración de los ideales antiguos. Veamos en la India. En vida del rey Asoka, hacia 250 a. C., estaba ya realizada la transvaloración de la vida brahmánica; compárense las partes del Vedanta anteriores y posteriores a Buda. ¿Y nosotros? El socialismo ético, en el sentido que aquí le damos, como emoción fundamental del alma fáustica, enclaustrada entre las masas pétreas de las grandes urbes, es el que ahora está realizando esa transvaloración. *Rousseau es el pro-genitor de ese socialismo. Rousseau se sitúa junto a Sócrates y Buda, los dos portavoces de dos grandes civilizaciones.* Su negación de las grandes formas cultas, de las convenciones significativas, su famoso «retorno a la naturaleza», su racionalismo práctico, no permiten duda alguna sobre este punto. Cada uno de esos hombres ha enterrado una intimidad de mil años. Predican el evangelio de la humanidad; pero es la humanidad del hombre inteligente de la urbe, del hombre que está ya harto de la ciudad postrimera y de la cultura, y cuyo intelecto «puro», es decir, inánime, aspira a libertarse de ella y de su forma imperativa, de su dureza, de su simbolismo, que ya no es vivido, y que, por lo tanto, es ahora odiado. La dialéctica destruye la cultura. Repasemos los grandes nombres del siglo XIX, que son los nudos, para nosotros, de ese gran espectáculo: Schopenhauer, Hebbel, Wagner, Nietzsche, Ibsen, Strindberg, y veremos eso que Nietzsche, en el prólogo fragmentario de su obra fundamental, inacabada, llamó por su nombre: *la invasión del nihilismo*. A ninguna de las grandes culturas le es extraña. Por íntima necesidad pertenece a la agonía de esos poderosos organismos. Sócrates fue un nihilista; Buda también. Hay en la cultura egipcia, en la árabe, en la china, lo mismo que en la nuestra occidental, un momento en que lo humano pierde su alma. No se trata de transformaciones políticas y económicas; ni

siquiera de mutaciones religiosas o artísticas. No se trata de nada palpable, no son hechos; es la esencia de un alma que ya ha realizado íntegras todas sus posibilidades. Y no cabe oponer a esto las grandes producciones del helenismo y de la modernidad europea. La economía de los esclavos y la industria de la maquinaria, el «progreso» y la ἀταραξία, el alejandrinismo y la ciencia moderna, Pérgamo y Bayreuth, los estados sociales que presuponen la *Política* de Aristóteles y *El capital* de Marx, son meros síntomas en el cuadro superficial de la historia. No se trata de la vida externa, de la conducta, de las instituciones, de las costumbres, sino de lo más hondo y último; es el *agotamiento* interior del cosmopolita y del provinciano^[62]. En la «Antigüedad» sucede esto hacia la época romana; para nosotros, en la que sigue al año 2000.

¡Cultura y civilización, esto es, el cuerpo vivo y la momia de un ser animado! Así se distinguen las dos fases de la existencia occidental, antes y después de 1800. Antes es la vida en toda su plenitud y evidencia, vida cuya forma brota de dentro, en un *único* y poderoso trazo, desde los días infantiles del goticismo hasta Goethe y Napoleón. Después es la vida rezagada, artificial, desarraigada, de nuestras grandes urbes, cuyas formas dibuja el intelecto. ¡Cultura y civilización, esto es, un organismo nacido del paisaje y un mecanismo producto del anquilosamiento! El hombre culto vive hacia dentro; el civilizado, hacia fuera, en el espacio, entre cuerpos y «hechos». Lo que aquel siente como un sino, lo comprende este como una conexión de causas y efectos. Ahora son los hombres materialistas en un sentido que solo vale para los períodos de civilización. Los son quiéranlo o no y preséntanse o no en formas religiosas las doctrinas budistas, estoicas, socialistas.

Para el hombre gótico y dórico, para el hombre del jónico y del barroco, el mundo inmenso de las formas, en arte, religión, costumbres, política, ciencia, sociedad, es fácil y espontáneo. Lo lleva todo en sí; lo realiza sin «conocerlo». Frente al simbolismo de la cultura muestra la misma maestría, sin esfuerzo, que Mozart en su arte. La cultura es lo evidente. Aparecen, empero, los primeros síntomas de un alma declinante cuando despunta un sentimiento de extrañeza ante esas formas, el sentimiento de un peso que anula la libertad creadora, la obligación de examinar y criticar con el intelecto la realidad actual, para aplicarla conscientemente, la tiranía de una reflexión fatal para todo elemento misteriosamente creador. El que siente sus miembros es porque está enfermo. Construir una religión ametafísica y rebelarse contra los cultos y los dogmas; oponer un derecho natural a los derechos históricos; «inventar» estilos artísticos por no poder ya soportar y dominar *el* estilo; concebir el Estado como «orden social» que puede cambiarse, que debe cambiarse —y junto a *El contrato social*, de Rousseau, hay producciones de idéntico sentido en la época de Aristóteles—, todo esto demuestra que algo se ha deshecho para siempre. La urbe mundial, colmo de lo inorgánico, se extiende en medio del paisaje culto, desarraigando a sus hombres, aspirándolos, agotándolos.

Los mundos científicos son mundos superficiales, mundos prácticos, inánimes, puramente extensivos. Estos mundos sirven de base a las intuiciones del budismo, del

estoicismo, del socialismo^[63]. Vivir la vida, no con evidencia indeliberada y apenas consciente, cual un sino providencial, sino considerándola como problemática, poniéndola en escena sobre una base de nociones intelectuales, haciéndola «finalista», «intelectualista», he aquí el fondo común a los tres casos. Rige el cerebro, porque el alma se ha despedido. Los hombres cultos viven inconscientes; los civilizados, conscientemente. El aldeano, arraigado en la tierra, ante las puertas de las grandes ciudades, que ahora —escépticas, prácticas, artificiales— representan *solas* la civilización, no cuenta ya para nada. El «pueblo» es ahora el pueblo de las urbes, masa inorgánica y fluctuante. El aldeano *no* es demócrata —también este concepto pertenece a la existencia mecánica y ciudadana^[64]—; por lo tanto, es desatendido, ridiculizado, menospreciado, odiado. Es el único hombre *orgánico* que queda, desaparecidas las viejas clases nobiliarias y sacerdotales; es un residuo de la anterior cultura. No encuentra lugar ni en el pensamiento estoico ni en el socialista.

Así, al Fausto de la primera parte de la tragedia, al investigador apasionado en las noches solitarias, sigue, consecuentemente, el Fausto de la segunda parte, el Fausto del nuevo siglo, el tipo de una actividad puramente práctica, de amplio horizonte y orientada hacia fuera. Goethe, psicólogo, ha previsto el futuro de Europa occidental. He aquí la civilización ocupando el puesto de la cultura, el mecanismo externo en lugar del organismo interno, el intelecto, petrificación del alma, sustituyendo al alma extinta. Como Fausto al principio y al final del poema, así se oponen en la Antigüedad el heleno de la época de Pericles y el romano de la época de César.

14

Mientras el hombre vive simplemente, naturalmente, evidentemente, una cultura en plenitud, su vida tiene una actitud indeliberada. Su moral es *instintiva*: podrá revestir mil formas discutibles, pero en sí misma no es discutida, porque es hondamente *poseída*. Pero cuando la vida declina; cuando —sobre el suelo de las grandes urbes, que son ahora por sí mismas mundos espirituales— se hace necesaria una teoría para poner la vida en escena y ordenarla; cuando la vida se torna objeto de la contemplación, entonces la moral se convierte en *problema*. La moral culta es la moral que se posee; la moral civilizada es la moral que se busca. Aquella es demasiado profunda para poderse extraer con los instrumentos de la lógica; esta, en cambio, es *función* de la lógica. Todavía en Kant y en Platón la ética es simple dialéctica, juego de conceptos, redondeamiento de un sistema metafísico. En último término, se habría podido prescindir de ella. El imperativo categórico no es más que la concepción abstracta de algo que para Kant no era problema. Ya esto no puede decirse a partir de Zenón y de Schopenhauer. Ahora hay que buscar, hay que inventar, hay que extraer, para servir de regla a la realidad, algo que el instinto ya no garantiza.

Ahora comienza la ética civilizada, que no es el reflejo de la vida sobre el conocimiento, sino el reflejo del conocimiento sobre la vida. En todos estos sistemas *inventados*, que llenan los primeros siglos de todas las civilizaciones, se siente no sé qué de artificioso, inánime y verdadero a medias. No son ya aquellas creaciones íntimas, casi supraterrrestres, que pueden codearse con las artes mayores. Ahora desaparece toda metafísica de estilo grandioso, toda intuición pura, ante la urgencia actual de establecer una moral *práctica* que sirva de regla para la vida, porque la vida no puede ya regularse por sí misma. La filosofía hasta Kant, Aristóteles y las doctrinas Yoga y Vedanta, ha sido una serie de poderosos sistemas cósmicos en que la ética *formal* ocupaba un lugar modesto. Pero ahora la filosofía se convierte en filosofía moral, con un fondo de metafísica. La pasión gnoseológica abandona la hegemonía a la necesidad práctica; el socialismo, el estoicismo, el budismo, son filosofías de este estilo.

Contemplar el mundo, no desde la altitud de un Esquilo, de un Platón, de un Dante, de un Goethe, sino desde el punto de vista de la necesidad diaria y la realidad apremiante, es lo que yo llamo *cambiar en orden a la vida la perspectiva del pájaro por la perspectiva de la rana*. Justamente este es el descenso de una cultura a una civilización. Toda ética formula la visión que el alma tiene de su sino: heroica o práctica, grande o vulgar, viril o senil. Y por eso distingo yo una *moral trágica* y una *moral plebeya*. La moral trágica de una cultura conoce y comprende el peso de la realidad; pero de este conocimiento extrae el sentimiento del orgullo, para sobrellevarla. Así sentían Esquilo, Shakespeare y los pensadores de la filosofía brahmánica; así también Dante y el catolicismo germánico. Ello se expresa en el rudo coral bélico del luteranismo: «Firme castillo es nuestro Dios»; y aun en *La Marsellesa* resuena algo de ese sentimiento. La moral plebeya, en cambio, la moral de Epicuro y de los estoicos, la moral de las sectas en tiempos de Buda, la moral del siglo XIX, combina un plan de batalla para eludir el sino. Lo que Esquilo hacía grande, los estoicos lo hacían pequeño. No es ya la abundancia, es la pobreza, la frialdad y el vacío de la vida; los romanos han llevado hasta un punto grandioso esa frialdad y vacío intelectuales. Y la misma relación existe entre el *pathos* ético de los grandes maestros del barroco, Shakespeare, Bach, Kant, Goethe —que tenían la voluntad viril de dominar *interiormente* las cosas naturales porque se sabían superiores a ellas—, y los afanes de la modernidad europea, que aspira a quitarlas de en medio —bajo la forma de solicitud, humanidad, paz universal, felicidad del mayor número— porque se siente en el mismo plano que ellas. También es esto una manifestación de la voluntad de potencia, opuesta, por lo tanto, a la sumisión «antigua» ante lo inevitable; también se manifiesta aquí la pasión y propensión al infinito; pero hay una diferencia entre la grandeza metafísica y la grandeza material de la superación. Falta la profundidad; falta lo que nuestros antepasados llamaban Dios. El sentimiento cósmico de la *acción*, que actuó en todo gran hombre, desde los güelfos y gibelinos hasta Federico el Grande, Goethe y Napoleón, ha decaído hasta

convertirse en una filosofía del *trabajo*; y es indiferente para el rango interior de la persona que esta condene o defienda dicha filosofía. El concepto culto de la acción es al concepto civilizado del trabajo lo que la actitud del Prometeo de Esquilo a la de Diógenes. Aquel es un hombre que padece y aguanta; este es un holgazán. Galileo, Kepler, Newton, llevaron a cabo hazañas científicas; el físico moderno produce *trabajo erudito*. Y a pesar de las grandes palabras que se pronuncian desde Schopenhauer hasta Shaw, es moral plebeya, moral de la existencia consuetudinaria y de la «sana razón» la que sirve de base a toda reflexión sobre la vida.

15

Cada cultura tiene, pues, *su propia manera de extinguirse espiritualmente*; y esa manera de extinguirse no puede ser más que *una*: la que necesariamente se derive de toda su vida anterior. Por eso el budismo, el estoicismo, el socialismo, son manifestaciones finales que se equivalen morfológicamente.

El último sentido del budismo, hasta hoy, siempre ha sido mal interpretado. El budismo *no* es un movimiento puritano, como el Islam o el jansenismo; no es una reforma, como la corriente dionisiaca que se opuso al apolinismo; no es una nueva religión, como la de los Vedas o la del apóstol san Pablo^[65]; es una emoción final; puramente práctica, emoción de los hombres urbanos, cansados, que tiene detrás de sí una cultura completa y carecen de futuro interior; es el sentimiento fundamental de la civilización india, y por eso «corresponde» y equivale al estoicismo y al socialismo. La quintaesencia de este pensar profano, nada metafísico, se encuentra en el famoso sermón de Benarés, en las «cuatro verdades sagradas del padecimiento» por medio de las cuales el príncipe filósofo ganó sus primeros partidarios. Las raíces de esta concepción se hallan en la filosofía racionalista y atea de Sankhya, cuya intuición del mundo es tácitamente presupuesta; no de otro modo que la ética social del siglo XIX se origina en el sensualismo y materialismo del siglo XVIII, y la doctrina estoica procede de Protágoras y los sofistas, a pesar de su superficial apología de Heráclito. En todos estos casos, el punto de partida de la reflexión moral es la omnipotencia de la razón. No se menciona para nada la religión, en tanto que por religión se entiende la fe en ciertas proposiciones de carácter metafísico. No hay nada más extraño a la religión que estos sistemas, en su forma originaria. Aquí no nos referimos a las transformaciones que hayan sufrido en los estadios posteriores de la civilización.

El budismo rechaza toda reflexión sobre Dios y los problemas cósmicos. Para él lo único importante es el yo, el arreglo de la vida real. Tampoco reconoce el alma. Así como el psicólogo europeo actual —y con este el «socialista»— resuelve el hombre interior en un haz de sensaciones, en un conjunto de energías

químicoeléctricas, así también el indio de la época de Buda. El maestro Nagasena demuestra al rey Milinda que las partes del coche en que viaja no son el coche mismo y que «coche» es una mera palabra; otro tanto, empero, sucede con el alma. Los elementos psíquicos son llamados *skandhas*, montones, que tienen el carácter de efímeros. Esto corresponde perfectamente a las representaciones de la psicología asociacionista. Hay mucho materialismo en la teoría de Buda^[66]. Así como el estoico recoge en Heráclito el concepto de *logos*, para descalificarlo en el sentido material; así como el socialismo, en sus fundamentos darwinistas, toma en sentido externo el profundo concepto goethiano de evolución (a través de Hegel), así también el budismo se apropia el concepto brahmánico del *karma* —representación, casi incomprensible para nosotros, de una realidad que en la actividad se perfecciona—, tratándolo muchas veces en sentido materialista, como una materia cósmica en constante transformación.

He aquí, pues, tres formas de nihilismo, usando el término en el sentido de Nietzsche. Los ideales de ayer, las formas religiosas, artísticas, políticas, fruto de los siglos, han terminado; pero este último acto de la cultura, su autonegación, manifiesta una vez más el símbolo primario de su existencia toda. El nihilista fáustico —Ibsen como Nietzsche, Marx como Wagner— destruye los ideales; el nihilista apolíneo —Epicuro como Antístenes y Zenón— los contempla caer; el nihilista indio, ante ellos, se recoge en sí mismo. El estoicismo endereza su afán hacia la *conducta del individuo*, hacia una realidad estatuaría puramente actual, sin referencia al futuro ni al pasado ni a los demás. El socialismo es la elaboración del mismo tema, solo que en sentido dinámico: la misma defensa, referida, no a la actitud, sino a la actuación de la vida, pero con un poderoso rasgo de alcance lejano, apuntando al futuro todo y a la masa íntegra de los hombres, que *deben* someterse a un método único. El budismo —que solo un *dilettante* de la investigación religiosa puede comparar con el cristianismo^[67]— casi es indefinible con las palabras de los idiomas occidentales. Pero puede hablarse de un nirvana estoico y recordar la figura de Diógenes; y también sería justificado el término de nirvana socialista, refiriéndonos a esa huida ante la lucha por la vida, que el cansancio europeo encubre con los lemas de paz universal, humanidad y fraternidad de todos los hombres. Pero nada de esto llega al concepto budista del nirvana, cuya profundidad desazona. Dijérase que el alma de las viejas culturas, al morir y pulir sus postreros refinamientos, defiende celosamente su propiedad más propia, su contenido formal más íntimo, el símbolo primario que con ella nació. No hay nada en el budismo que pueda ser «cristiano»; no hay nada en el estoicismo que reaparezca en el Islam del año 1000 de Jesucristo; no tiene Confucio nada de común con el socialismo. La frase *si duo faciunt idem, non est idem* —esta frase debiera servir de divisa a toda consideración histórica, y se refiere al devenir viviente, nunca repetido, y no a los productos muertos reducibles a lógica, causalidad y número— vale muy especialmente para estas manifestaciones que rematan el movimiento de una cultura. En todas las civilizaciones, una realidad impregnada de

alma es aniquilada por otra realidad impregnada de *espíritu*; pero este espíritu es, en cada caso, de estructura diferente, y se halla sometido en cada caso a un lenguaje formal de diferente simbolismo. Justamente, a pesar de ser única la realidad que actuando en lo inconsciente crea cada una de esas formas de la superficie histórica, tiene decisiva significación el parentesco de todas ellas, situadas *en un mismo período histórico*. Distinto es lo que cada una manifiesta; pero el hecho de manifestarlo así, las caracteriza a todas como «correspondientes». La renuncia de Buda produce una sensación de estoicismo; la renuncia estoica a la vida plena y resuelta, una sensación de budismo. Ya anteriormente hemos hecho notar la relación entre la catarsis del drama ático y la idea del nirvana. El socialismo ético —aunque un siglo entero ha estado elaborándolo— da la impresión de no poseer aún la forma clara, dura y resignada que ha de ser su concepción definitiva. Quizá los próximos decenios le impriman una fórmula perfecta, como Crisipo a las teorías de los estoicos. Sin embargo, esa su tendencia a la disciplina personal y a la renuncia, arraigada en la conciencia de un gran destino; sus elementos romanoprusianos e impopulares, producen ya hoy en los círculos más elevados y selectos una impresión de estoicismo; y su menosprecio del momentáneo placer, del *carpe diem*, recuerdan el budismo. El ideal popular, a quien el socialismo exclusivamente debe su eficacia hacia abajo y su extensión; el culto de la ἡδονή^[68], no del individuo por sí, sino de los individuos en nombre de la totalidad, aparece seguramente con un marcado acento epicúreo.

Toda alma tiene religión. Religión no es más que otra palabra para expresar la existencia de un alma. Todas las formas vivas en que el alma se manifiesta, todas las artes, las doctrinas, los usos, todos los mundos de formas metafísicas y matemáticas, todo ornamento, toda columna, todo verso, toda idea es, en lo profundo, religioso, y *tiene que serlo*. Pero desde ahora ya no *puede* serlo. La esencia de toda cultura es religión; *por consiguiente, la esencia de toda civilización es irreligión*. También estas dos palabras designan una y la misma cosa. El que no sienta la irreligión en las creaciones de Manet, comparadas con las de Velázquez; en las de Wagner, comparadas con las de Haydn; en las de Lisipo, comparadas con las de Fidias; en las de Teócrito, comparadas con las de Píndaro, es que no sabe discernir las excelencias del arte. Religiosa es todavía la arquitectura del rococó, incluso en sus creaciones más profanas. Irreligiosos son los edificios romanos, incluso los templos de los dioses. El único trozo de arquitectura realmente religiosa que hay en Roma es el Panteón, la mezquita primitiva, cuyo espacio interior está lleno de un sentimiento mágico de la divinidad. Las urbes cosmopolitas, si se comparan con las viejas ciudades cultas —Alejandría comparada con Atenas, París con Brujas, Berlín con Nuremberg—, son todas irreligiosas —lo cual no debe confundirse con antirreligiosas— en todos sus detalles: en el panorama callejero, en la lengua, en la expresión seca e inteligente de los rostros^[69]. Irreligiosas, inánimes, son, pues, también esas emociones éticas universales, que pertenecen íntegras al idioma de formas de las grandes urbes. El socialismo es el sentimiento vital fáustico, pero sin religiosidad; otro tanto puede

decirse de ese supuesto («verdadero») cristianismo que el socialista inglés tanto gusta de exhibir, concibiéndolo como una especie de «moral sin dogmas». Irreligiosos son el estoicismo y el budismo si los comparamos con la religión órfica y védica; y nada significa el hecho de que el estoico romano acepte y practique el culto imperial, o de que el budista posterior niegue, convencido, su ateísmo, o de que el socialista se declare adherido a un pensamiento religioso libre y diga que «cree en Dios».

Esta extinción de la religiosidad interior viviente, que va cundiendo poco a poco por todas las partes de la realidad, aun las más insignificantes, es lo que en el panorama histórico caracteriza el tránsito de la cultura a la civilización, el *climacterium*^[70] de la cultura, como en otro lugar le he llamado, el recodo en que se agota para siempre la productividad anímica de un tipo humano y en el que la construcción sustituye a la creación. Si se toma la palabra «improductividad» en su pleno sentido primitivo es este justamente, el término que designa el sino íntegro del hombre occidental, todo cerebro; y entre los símbolos más significativos de la historia hay que poner el hecho de que este cambio se manifiesta no solo en la extinción de las artes mayores, de las formas sociales, de los grandes sistemas intelectuales y, en general, del gran estilo, sino también en sentido corporal, en la disminución de los nacimientos, en la muerte de las razas civilizadas, separadas del campo; fenómeno que en el imperio romano y en el chino fue advertido y lamentado, pero que no pudo remediarse, como se comprende fácilmente^[71].

16

Ante estas formas nuevas, puramente espirituales, no caben dudas sobre el sujeto viviente que las sustenta. Es el «hombre moderno», el hombre que todas las épocas de decadencia han concebido como un compendio de ricas esperanzas; es la plebe informe que se desparrama por las grandes ciudades, sustituyendo al pueblo; es la masa humana desarraigada, οἱ πολλοί^[72], como decían en Atenas, que sustituye a la humanidad de los paisajes cultos, humanidad que crece con la naturaleza misma y sigue siendo aldeana sobre el suelo de las ciudades; es el ocioso del ágora alejandrina y romana y su «correspondiente», el moderno lector de periódicos; es el «hombre educado», que practica el culto de la medianía espiritual en el tabernáculo de la publicidad, antaño como hoy; es el hombre de teatros y de placer, de deportes y de modas literarias, tanto en la Antigüedad como en Occidente. El objeto de la propaganda estoica y socialista es esa masa que se manifiesta tardíamente, y *no* «la humanidad». Igualess fenómenos podrían indicarse en el Imperio Nuevo de Egipto, en la India budista, en la China de Confucio.

A este tipo de hombre corresponde una forma característica de la actuación

pública: *la diatriba*^[73]. Observada primeramente como fenómeno del helenismo, la diatriba pertenece en realidad a las formas de actuación que aparecen en *toda época civilizada. Es dialéctica, práctica, plebeya; sustituye las figuras significativas, ampliamente influyentes, de los grandes hombres, por la agitación ilimitada de los pequeños pero sagaces; convierte las ideas en fines, los símbolos en programas*. La diatriba contiene también el elemento expansivo de toda civilización, sucedáneo imperialista de las riquezas interiores del alma, sustituidas ahora por el espacio externo. La cantidad suplanta a la calidad, la propagación a la hondura. Esta actividad superficial y precipitada no debe confundirse con la voluntad fáustica de potencia. Revela simplemente que ha terminado la vida interior creadora y que ahora solo se conserva una existencia espiritual externa, material, en el espacio de las grandes urbes. La diatriba pertenece, por necesidad, a la «religión de los irreligiosos»; es su *cura de almas*. Aparece en la forma del sermón indio, de la retórica antigua, del periodismo occidental. Se dirige a los más, no a los mejores. Valora sus medios según el número de los éxitos. En lugar del grupo grave de pensadores que florecen en los tiempos pasados, se nos presenta ahora una *prostitución intelectual* en los escritos y los discursos, en las salas y plazas de las grandes urbes. Toda la filosofía del helenismo es retórica; y el sistema social-ético, como la novela de Zola y el drama de Ibsen, es periodismo. No debe confundirse esta prostitución espiritual con la primitiva aparición del cristianismo. La misión cristiana ha sido casi siempre mal entendida en su núcleo esencial^[74]. Pero el cristianismo primitivo, la religión mágica del fundador, cuya alma era incapaz de tan brutales actividades, sin ritmo ni hondura, fue inducida por la práctica helenística de san Pablo^[75] —quien, como es sabido, hubo de vencer una oposición terminante de la primitiva comunidad— a actuar en la ruidosa publicidad urbana y demagógica del imperio romano. Por leve que haya sido la educación helenística de san Pablo, ella bastó para hacer del apóstol un miembro de la civilización antigua. Jesús hablaba de pescadores y aldeanos; san Pablo sale a la plaza pública, al ágora de las grandes urbes, y emplea, por lo tanto, la forma urbana de la propaganda. La palabra *pagano* revela quiénes fueron los *últimos* a quienes alcanzó esa propaganda. ¡Qué diferencia entre san Pablo y san Bonifacio! Este, con su pasión fáustica, en bosques y valles solitarios, significa exactamente lo contrario que san Pablo. Y lo mismo los alegres cistercienses con su agricultura, y los caballeros de las Órdenes alemanas en el oriente eslavo. Aquí se respira otra vez la juventud, el florecimiento, el anhelo, en medio de un paisaje aldeano. Hasta el siglo XIX no aparece en este suelo, ya envejecido, la diatriba con todos sus elementos esenciales: la gran urbe como base y la masa como público. El aldeano auténtico queda excluido de la consideración socialista, como de la estoica y de la budista. El tipo de san Pablo no encuentra parejo hasta que llegamos al estadio de las grandes urbes occidentales, ya se trate de corrientes cristianas o antieclesiásticas, de intereses sociales o teosóficos, de librepensamiento o de fundaciones del arte industrial religioso.

Para esta decisiva conversión hacia la vida externa (único resto que hoy queda), hacia el hecho biológico que frente al sino aparece en la forma de relaciones causales, nada es tan característico como el *pathos* ético con que se proclama una filosofía de la digestión, de la nutrición, de la higiene. Los temas del vegetarianismo y del alcoholismo son tratados con seriedad religiosa. Estos son, a ojos vistas, los más importantes problemas a que la «humanidad moderna» puede encumbrarse. Tal es la perspectiva batracia de estas generaciones. En cambio, las religiones que nacen en el umbral de las grandes culturas, la religión órfica, védica, el cristianismo de Jesús y el cristianismo fáustico de los germanos caballeros, hubieran considerado indigno el descender, siquiera momentáneamente, a cuestiones de esa índole. Ahora al estudiarlas es una elevación. El budismo es inimaginable sin una dieta corpórea unida a la dieta psíquica. En el círculo de los sofistas, de Antístenes, de los estoicos y escépticos, estos temas adquieren cada día más importancia. Aristóteles ha escrito sobre el alcohol; hay toda una serie de filósofos que se han ocupado del vegetarianismo; y entre el método fáustico y el apolíneo solo existe esta diferencia: que el cínico se interesa por su propia digestión y Shaw se interesa por la digestión «de todos los hombres». Aquel renuncia; este prohíbe. Es sabido que el mismo Nietzsche, en su *Ecce homo*, ha tocado complacidamente esta clase de temas.

17

Consideremos una vez más el socialismo, independientemente del movimiento económico que lleva el mismo nombre. El socialismo es el ejemplo fáustico de una ética civilizada. Lo que dicen de él sus amigos y sus enemigos, a saber: que es la forma del futuro o que es un signo de decadencia, es por igual exacto. Todos somos socialistas, sepámoslo o no, querámoslo o no. Aun la oposición al socialismo es socialista.

Todos los antiguos de la época postrimera fueron estoicos con la misma forzosidad interna, sin saberlo. El pueblo romano, como cuerpo, tiene un alma estoica. El romano auténtico, justamente el que lo hubiera negado con mayor decisión, es estoico en grado más eminente que ningún griego hubiera podido serlo. El idioma latino de los últimos siglos precristianos es la creación más poderosa del estoicismo.

El socialismo ético representa el máximo posible de un sentimiento vital desde el punto de vista de los fines^[76]. Pues la dirección dinámica de la existencia, que se revela en las palabras «tiempo» y «sino», transformándose en el mecanismo espiritual de los medios y los fines tan pronto como se torna rígida, consciente y conocida. La dirección es lo viviente; el fin es lo muerto. La pasión del avance es, en general, fáustica; el residuo mecánico, el «progreso», es socialista. Son una a otro como el

cuerpo al esqueleto. Y aquí se expresa, al mismo tiempo, la diferencia del socialismo con el budismo y el estoicismo, cuyos ideales de nirvana y ἀταραξία son también mecánicos, pero ignoran la pasión dinámica del espacio, la voluntad de infinito, el *pathos* de la tercera dimensión.

El socialismo ético —a pesar de sus ilusiones superficiales— *no es* un sistema de la compasión, de la humanidad, de la paz y de la solicitud, sino un sistema de la voluntad de potencia. Lo demás es ilusión engañosa. El propósito es por completo imperialista: bienandanza, sí, pero en sentido expansivo, no de los enfermos, sino de los fuertes, a quienes se quiere dar la libertad de acción, aunque sea por la violencia, una libertad no estorbada por los obstáculos de la propiedad, del nacimiento y de la tradición. Entre nosotros la moral sentimental, la moral orientada hacia la «felicidad» y el provecho, no es *nunca* el último instinto, por mucho que se ilusionen los sujetos de esos instintos. En la cúspide de la modernidad moral habrá que poner siempre a Kant, que es en este caso el discípulo de Rousseau. La ética de Kant rechaza el motivo de la compasión y acuña la fórmula siguiente: «Obra de manera que...». Toda ética de este estilo quiere ser la expresión de la voluntad de infinito; esta voluntad, empero, exige la superación del instante, de la actualidad, de los planos primeros de la vida. En lugar de la fórmula socrática «virtud es saber», puso ya Bacon el aforismo «saber es poder». El estoico toma el mundo como es. El socialista quiere reorganizarlo, cambiar su forma y su contenido, henchirlo de su *propio* espíritu. El estoico se adapta. El socialista manda. El mundo entero debe llevar la forma de su intuición; así puede traducirse a lo ético la idea de la *Crítica de la razón pura*. Este es el sentido último del imperativo categórico aplicado a lo político, a lo social, a lo económico: obra como si la máxima de tu acción *debiera convertirse en ley universal por medio de tu voluntad*. Esta tendencia tiránica reaparece incluso en las más mezquinas manifestaciones del tiempo.

No la actitud y los ademanes, sino la actividad, es lo que hay que plasmar. Entre nosotros, como en China y en Egipto, la vida cuenta solo en tanto que es acción. Y así resulta que, habiéndose transformado el cuadro orgánico de la acción en un mecanismo, surge el *trabajo, en el sentido actual, como forma civilizada de la actuación fáustica*. Esta moral, el afán de dar a la vida la forma más activa imaginable, es más fuerte que la razón, cuyos programas morales, por muy santa, muy fervorosa que sea la fe en ellos, y muy apasionada su defensa, son solo eficaces cuando están orientados en la dirección de ese afán o cuando son traducidos en el sentido de esa tendencia. Todo lo demás son palabras vanas. Hay que distinguir en todo lo moderno, por una parte, el aspecto popular, el *dolce far niente*, el cuidado de la salud, de la felicidad, la despreocupación, la paz universal, en suma, el aspecto llamado cristiano; y por otra parte, el *ethos* superior, que solo estima la acción y que para las masas —como todo lo fáustico— no es ni inteligible ni deseable, la *idealización grandiosa del fin y, por tanto, del trabajo*. Si frente al *panem et circenses*, postrer símbolo vital epicureoestoico y, en última instancia, indio también,

queremos contraponer el símbolo correspondiente del Septentrión e igualmente de la vieja China y de Egipto, habrá de ser este el *derecho al trabajo*, que sirve ya de fundamento al socialismo de Estado, concebido por Fichte en sentido enteramente prusiano, hoy europeo, y que en los próximos y fecundos estadios de esta evolución habrá de encumbrarse hasta el *deber del trabajo*.

Por último, el rasgo napoleónico, el *aere perennius*, la voluntad de duración. El hombre apolíneo *volvía* la mirada hacia una edad de oro; esto le dispensaba de tener que pensar en lo futuro. El socialista —Fausto moribundo en la segunda parte— es el hombre de la solicitud histórica, de lo venidero, el hombre que siente el futuro como un problema y un propósito frente al cual la felicidad del momento resulta despreciable. El espíritu antiguo, con sus oráculos y sus augures, quería *saber* el futuro; el espíritu occidental quiere *crear* el futuro. *El tercer reino es el ideal germánico*, un eterno amanecer al cual han sacrificado su vida todos los grandes hombres desde Joaquín de Floris hasta Nietzsche e Ibsen; saetas del anhelo lanzadas a la otra orilla, como dice Zaratustra. La vida de Alejandro fue una maravillosa borrachera, un ensueño que evoca la edad de Homero. La vida de Napoleón fue un trabajo ingente, no para sí, no para Francia, sino para el futuro.

En este punto es preciso retroceder y recordar cuán distintas representaciones de la *historia universal* han forjado las diferentes culturas. El hombre antiguo solo veía su propia existencia, su historia, como inmóvil proximidad, sin preguntar nunca: ¿de dónde?, ¿a dónde? La historia universal era para él un concepto imposible. Su concepción de la historia era estática. El hombre mágico percibe en la historia el gran drama cósmico entre la creación y la destrucción, la lucha entre el alma y el espíritu, el bien y el mal, Dios y el diablo, un suceso rigurosamente circunscrito con una *peripecia singular* a modo de cumbre: la aparición del Salvador. El hombre fáustico ve en la historia una evolución tensa, orientada hacia un *fin*. La serie Antigüedad-Edad Media-Edad Moderna es para él una imagen dinámica. No *puede* representarse la historia de otro modo. Sin duda esta no es la historia universal en sí misma y en su generalidad, sino simplemente la imagen de una historia universal de estilo fáustico, que comienza a ser verdadera y real cuando despierta la conciencia fáustica y que cesará de serlo cuando se extinga. Pero el socialismo, en su elevado sentido, es remate lógico y práctico de esta representación. En el socialismo recibe la imagen la conclusión que venía preparándose desde la época gótica.

Y aquí surge la tragedia del socialismo, tragedia que no conocieron ni el estoicismo ni el budismo. Nietzsche es perfectamente claro y certero —¿qué profunda significación tiene este hecho!— cuando trata de lo que debe ser destruido, transvalorado; en cambio, se pierde en nebulosas generalidades en cuanto se ocupa de la orientación futura, del fin. Su crítica de la decadencia es irrefutable; su teoría del superhombre es una nube inconsistente. Y lo mismo puede decirse de Ibsen —Brand y Rosmersholm, Juliano el Apóstata y el arquitecto Solness—, de Hebbel, de Wagner, de todos. En esto se manifiesta una profunda necesidad, pues a partir de Rousseau no

le queda esperanza al hombre fáustico, por lo que se refiere al gran estilo de la vida. Algo se acaba. El alma nórdica ha agotado sus posibilidades internas; no le queda ya más que el tormentoso afán de dinamismo, tal como se manifiesta en las visiones histórico-universales del futuro, que se tienden sobre milenios; no le queda ya más que el mero impulso, la pasión añorando la creación, una forma sin contenido. El alma fáustica fue voluntad y nada más; necesitaba un propósito al que orientar sus anhelos colombinos; tenía que fingir, al menos, un sentido y fin de su actividad, y así el observador fino encuentra un rasgo de Hialmar Ekdal en toda modernidad, aun en sus más elevadas manifestaciones. Ibsen lo ha llamado la mentira de la vida. Ahora bien: algo de esta mentira vital hay en toda la espiritualidad de la civilización europea, en tanto que se orienta hacia un futuro religioso, artístico, filosófico, hacia un fin eticosocial, hacia un tercer reino; pero en el fondo de todo hay un oscuro sentimiento que no quiere enmudecer: el sentimiento de que todo ese celo infatigable es simplemente la ilusión desesperada de un alma que ni puede ni debe inmovilizarse. De esta situación trágica —inversión del motivo de Hamlet— ha nacido la poderosa concepción nietzscheana del eterno retorno, concepción en la que Nietzsche no ha creído nunca con la conciencia tranquila, pero que hubo de mantener para salvar en su pecho el sentimiento de una misión. Esa mentira vital es también la base en que se sostiene Bayreuth, que *quiso* ser algo, por oposición a Pérgamo, que *fue* algo. Y un rastro de esa mentira lleva en sí también todo socialismo, el político, el económico, el ético, que guarda un silencio violento sobre la gravedad aniquiladora de sus últimas nociones, para salvar la ilusión de la necesidad histórica de su existencia.

18

Dos palabras aún sobre la *morfología de la historia de la filosofía*. No hay filosofía en general. Cada cultura tiene su propia filosofía, que es una parte de su expresión simbólica. La filosofía, con sus *problemas* y sus *métodos* intelectuales, constituye una ornamentación espiritual que guarda estrecho parentesco con la de la arquitectura y la del arte plástico. Consideradas desde la altura y la lejanía, resultan accidentales y de poca importancia las «verdades» expresadas en palabras por tal o cual pensador en el seno de su escuela, pues escuela, convención y tesoro de formas son aquí, como en las artes mayores, el elemento fundamental. Las preguntas son infinitamente más importantes que las respuestas, y lo son por el sentido con que se verifica su selección y se plasma su forma interna; pues la especial manera como un macrocosmo se ofrece a la pupila inteligente del nombre de determinada cultura, es la que de antemano informa la necesidad y la índole de toda pregunta.

La cultura antigua y la cultura fáustica, y no menos la india y la china, tienen su propia manera de plantear sus grandes cuestiones, y las plantean *todas* al principio de

su vida. No hay problema moderno que el gótico no haya visto y reducido a forma. No hay problema helenístico que no haya surgido ya antes en las doctrinas de la religión órfica.

Y lo mismo da que esta costumbre de cavilar nociones intelectuales se manifieste por tradición oral o en libros; lo mismo da que los escritos sean creaciones *personales* de un yo, como sucede en nuestra literatura, o formen una masa anónima de textos, continuamente vacilante, como en la India; lo mismo da que surja una serie de sistemas conceptuales o que las últimas nociones se expresen en las formas del arte y de la religión, como en Egipto. El curso de esos ciclos de pensamientos es por doquiera el mismo. Al principio, en toda época primitiva, la filosofía se da la mano con la gran arquitectura y la religión; la filosofía, entonces, es el eco espiritual de una experiencia íntima, profundamente metafísica, y su fin es confirmar por manera crítica la sagrada causalidad del cuadro cósmico, tal como lo contemplan los ojos de los fieles^[77]. Las distinciones fundamentales, no solo de la ciencia natural, sino aun de la filosófica, dependen de los elementos religiosos; se han desprendido de la religión correspondiente. En este período primitivo los pensadores son *sacerdotes*, no solo por el espíritu, sino por la clase y profesión misma a que pertenecen. Así sucede en la escolástica y la mística de los siglos góticos y védicos, como de los homéricos^[78] y arábigos primeros^[79]. Al irrumpir el período posterior, la filosofía se hace ciudadana y profana. Se liberta de la servidumbre religiosa y se atreve a convertir la religión misma en objeto de los métodos gnoseológicos. El gran tema de la filosofía brahmánica, jónica y barroca es el problema del conocimiento. El espíritu ciudadano se vuelve hacia su propia imagen para dejar bien sentado que él es la última instancia del saber. Por eso el pensar aparece ahora en la proximidad de la alta matemática, y en vez de sacerdotes encontramos ahora hombres de mundo, estadistas, comerciantes, descubridores, hombres probados en los altos cargos y las grandes empresas. Y estos hombres fundan sobre una profunda experiencia vital su «pensamiento del pensamiento». Es esta la serie de grandes figuras, desde Tales hasta Protágoras, desde Bacon hasta Hume, la serie de los pensadores preconfucianos y prebudistas, de los cuales no sabemos apenas otra cosa sino que han existido.

Al término de esa serie se hallan Kant y Aristóteles^[80]. Lo que comienza después de ellos es filosofía de época civilizada. En toda gran cultura hay un pensar ascendente que plantea los problemas primarios y los va agotando con la potencia creciente de su expresión espiritual, en respuestas siempre nuevas, respuestas que, como hemos dicho, tienen un sentido *ornamental*; y hay otro pensar descendente, para el cual los problemas del conocimiento están ya resueltos, pasados, y se han tornado insignificantes. Existe un período metafísico, de acepción, primero religiosa, y luego racionalista, en que el pensamiento y la vida son aún caóticos, y de su propia exuberancia extraen formas cósmicas. Sigue a este un período eticista, en que la vida de las grandes urbes se aparece a sí misma como problemática, y aplica a su mantenimiento y conservación el último resto de potencia creadora filosófica. En el

período metafísico se *manifiesta* la vida; el período eticista toma la vida como *objeto*. Aquel es teórico, contemplativo en el sentido más elevado de esta palabra; este, por necesidad, es práctico. Todavía el sistema de Kant es *intuitivo* en sus grandes líneas, y *solo posteriormente* recibe una ordenación y fórmula de carácter lógico, sistemático.

Una prueba de esto es la relación de Kant con las matemáticas. El que no haya penetrado en el mundo de las formas numéricas, el que no haya vivido los números como símbolos, no puede ser un auténtico metafísico. En realidad, los grandes pensadores del barroco fueron los que crearon el análisis; y otro tanto —*mutatis mutandis*— puede decirse de los presocráticos y Platón. Descartes y Leibniz, con Newton y Gauss; Pitágoras y Platón, con Arquitas y Arquímedes, son las cumbres del pensamiento matemático. Pero ya Kant es, como matemático, insignificante. Ni penetró en las últimas finezas del cálculo infinitesimal de entonces, ni se apropió la axiomática leibniziana. En esto se parece a su «correspondiente», a Aristóteles. A partir de ahora ningún filósofo cuenta ya en la ciencia matemática. Fichte, Hegel, Schelling y los románticos son completamente amatemáticos; lo mismo que Zenón y Epicuro. Schopenhauer, en este terreno, es tan insuficiente, que llega a la incapacidad; y de Nietzsche no hablemos. Con el mundo de las formas numéricas se pierde una gran convención. Desde entonces no solo no hay ya tectonismo en los sistemas, sino que falta eso que pudiéramos llamar el *gran estilo* del pensamiento. Schopenhauer se ha calificado a sí mismo de «pensador de ocasión».

La ética se ha desarrollado rompiendo los límites de su esfera, que consistía en ser parte de una teoría abstracta. Ahora ya la ética constituye *la* filosofía; ella es la que incorpora a su sistema los demás territorios; la vida práctica se sitúa en el centro de la consideración. Declina la pasión del pensamiento puro. La metafísica, señora ayer, es hoy esclava. Su misión se reduce a proporcionar el fundamento de un sentir práctico. Y ese fundamento mismo se hace cada día más superfluo. Se olvida, se ridiculiza lo metafísico, lo impráctico, las «piedras en vez del pan». En Schopenhauer los tres primeros libros sirven como de introducción al cuarto. Kant *creía* que lo mismo sucedía en su sistema. Pero en realidad, para Kant, la razón pura, no la práctica, es todavía el centro de la creación filosófica. De la misma manera, se divide la filosofía antigua antes y después de Aristóteles. Antes es una grandiosa concepción del cosmos, apenas enriquecida por una ética formal; después es la ética misma, tomada en el sentido de un programa, de una necesidad, y asentada sobre la base de una metafísica vacilante e insegura. Y cuando vemos la falta de conciencia lógica con que Nietzsche, por ejemplo, construye rápidamente tales teorías, sentimos la impresión de que ello no es motivo suficiente para rebajar el valor de su filosofía propiamente dicha.

Es sabido que Schopenhauer^[81] no pasó de la metafísica al pesimismo, sino que fue el pesimismo —que le acometió a los diecisiete años— el que le llevó al desarrollo de su sistema. Shaw —extraño testimonio— hace notar en su *Breviario de Ibsen* que leyendo a Schopenhauer se puede muy bien —como él dice— admitir su

filosofía, aun rechazando su metafísica. Esta expresión separa muy exactamente el elemento que hace de Schopenhauer el primer pensador del tiempo nuevo y el otro elemento que, según una tradición anticuada, debía haber en toda filosofía completa. Nadie percibiría en Kant tal distinción. Nadie podría consumarla. En Nietzsche, en cambio, es fácil demostrar que su «filosofía» fue enteramente una experiencia íntima, muy pronto sentida, mientras que para satisfacer sus necesidades metafísicas se sirvió de rápidas lecturas, defectuosas a veces, y ni siquiera consiguió exponer con exactitud su teoría ética. En Epicuro y en los estoicos es también fácil distinguir dos capas superpuestas de pensamiento: una viva, ética, adecuada a la época, y otra impuesta por la costumbre, innecesaria, metafísica. Este fenómeno no deja duda alguna sobre la esencia de toda filosofía civilizada.

La metafísica rigurosa ha agotado sus posibilidades. La urbe mundial ha vencido definitivamente al campo; y su espíritu se construye ahora una teoría propia, orientada necesariamente hacia fuera, una teoría mecanicista, inánime. Con cierto derecho cabe hablar ahora de cerebro en vez de alma. Y como en el «cerebro» occidental la voluntad de potencia, la orientación tiránica hacia el futuro, hacia la organización de la totalidad, exige una expresión práctica, por eso la ética, cuanto más va perdiendo de vista su pasado metafísico, más adquiere un carácter *éticosocial y económico*. La filosofía del presente, nacida de Hegel y Schopenhauer, es *crítica social* cuando representa bien el espíritu del tiempo; en cambio Lotze y Herbart, por ejemplo, permanecen fuera de esa caracterización.

La misma atención que el estoico concede a su cuerpo concede el pensador occidental al cuerpo social. No es fortuito el hecho de que la escuela hegeliana haya producido el socialismo —Marx, Engels—, el anarquismo —Stirner— y el problematismo del drama social —Hebbel—. El socialismo es la economía nacional disfrazada de ética, de ética *imperativa*. Mientras hubo metafísica de gran estilo, es decir, hasta Kant, la economía nacional fue solo una *ciencia*; pero tan pronto como la «filosofía» significó ética práctica, la economía vino a ocupar el puesto de la matemática y a ser la *base del pensamiento cósmico*. Esta es la significación de Cousin, Bentham, Comte, Mill y Spencer.

No es libre el filósofo de elegir su materia, ni la filosofía tiene siempre y dondequiera la misma materia. No existen problemas eternos; los problemas son sentidos y planteados por un determinado tipo de existencia. «Todo lo transitorio es un mero símbolo»; esto mismo puede decirse de toda filosofía auténtica, que es la expresión espiritual de una existencia, la realización de posibilidades psíquicas en un mundo de formas conceptuales, de juicios, de razones, unidas en la viva realidad de un autor. Cada una de ellas, desde la primera hasta la última palabra, desde el tema más abstracto hasta el rasgo de carácter más personal, es un producto, un reflejo del alma en el mundo, del reino de la libertad en el reino de la necesidad, de la vida inmediata en la lógica espacial; y, por lo tanto, es algo transitorio, con un ritmo y duración determinados. Por eso hay en la *elección del tema* una rigurosa necesidad.

Cada época tiene el suyo, que es significativo para ella y no para otra alguna. No equivocarse en esto es lo que caracteriza al filósofo nato. Lo demás de la producción filosófica es insignificante, mera ciencia especializada, tedioso montón de sutilezas sistemáticas y conceptuales.

Por eso la filosofía característica del siglo XIX es *solo* ética, solo crítica social en el sentido productivo, y nada más. Por eso sus representantes más eminentes, si prescindimos de los prácticos, son los *dramaturgos* —y esto concuerda con la actividad fáustica—, junto a los cuales ningún filósofo de cátedra significa nada con su lógica, su psicología o su sistemática. Estos insignificantes, estos simples sabios son, empero, los que han escrito una y otra vez la historia de la filosofía —y ¡qué historia!, ¡mera colección de datos y «resultados»!—; a ello justamente se debe el que nadie sepa hoy lo que es historia de la filosofía y lo que debiera ser.

La profunda unidad orgánica en el pensamiento de esta época no ha sido vislumbrada por nadie todavía. Su núcleo filosófico puede, sin embargo, reducirse a una fórmula. Preguntémonos hasta qué punto es Shaw el discípulo que continúa y perfecciona a Nietzsche. Y advierto que esta relación no tiene en mi pensamiento la menor ironía. Shaw es el único pensador de altura que ha proseguido consecuente en la dirección del verdadero Nietzsche, esto es, como crítico productivo de la moral occidental; y, por otra parte, ha sacado, como poeta, las últimas consecuencias de Ibsen. En sus obras de teatro ha prescindido del resto que aún quedaba de forma artística, convirtiéndolas en discusiones prácticas.

Nietzsche ha sido en todo —cuando el romántico rezagado que había en él no determina el estilo, el tono y la actitud de su filosofía— un discípulo de los decenios materialistas. Lo que tan apasionadamente le atraía de Schopenhauer, sin darse él cuenta y sin que nadie se haya dado cuenta, era aquel elemento de la doctrina schopenhaueriana que destruye la metafísica de gran estilo y parodia involuntariamente al maestro Kant; me refiero a la conversión de los profundos conceptos barrocos en nociones palpables y mecánicas. Kant habla, en términos insuficientes —tras los cuales se oculta una intuición poderosa, difícilmente accesible—, del mundo como apariencia; Schopenhauer dice, en cambio: el mundo como fenómeno cerebral. Aquí se verifica la transformación de la filosofía trágica en plebeyismo filosófico. Bastará citar un pasaje. En *El mundo como voluntad y como representación* (II, cap. 19), dice: «La voluntad, como cosa en sí, constituye la esencia interior, verdadera, indestructible, del hombre; pero en sí misma es, sin embargo, inconsciente. Porque la consciencia está condicionada por el intelecto y este es un mero accidente de nuestro ser, porque es una función del cerebro, el cual, con los nervios adyacentes y la médula espinal, es un simple fruto, un producto y hasta un parásito del organismo restante, por cuanto no actúa directamente en los engranajes interiores, sino que sirve a los fines de la conservación, regulando las relaciones del organismo con el mundo exterior». Esta es exactamente la concepción fundamental del materialismo más mezquino. No en vano Schopenhauer, como antes Rousseau,

había aprendido la teoría en los sensualistas ingleses. En ellos se acostumbró a mal interpretar a Kant, en el espíritu de la modernidad urbana, enderezada al finalismo. El intelecto como instrumento de la voluntad de vivir^[82], como arma en la lucha por la existencia; eso que Shaw ha llevado a la escena en forma grotesca^[83], ese aspecto de Schopenhauer es el que, al aparecer la obra capital de Darwin (1859), al punto hizo de él el filósofo de moda. Al contrario de Schelling, Hegel, Fichte, fue Schopenhauer el único cuyas fórmulas metafísicas penetraron sin dificultad en la clase media espiritual. Su claridad, que tanto le enorgullecía, linda en cada instante con la trivialidad. Le fue posible entonces, sin renunciar a esas fórmulas envueltas en una atmósfera de profundidad y exclusivismo, apropiarse toda la concepción civilizada del mundo. Su sistema es un *darwinismo anticipado*, que se disfraza con el idioma kantiano y los conceptos indios. En su libro *La voluntad en la naturaleza* (1835) encontramos ya la lucha por prevalecer en la naturaleza, vemos ya el intelecto humano considerado como el arma más eficaz en esa lucha, hallamos ya el amor sexual concebido como selección inconsciente^[84], por intereses biológicos.

Esta es la opinión que Darwin, pasando por Malthus, ha introducido con éxito irresistible en su interpretación del mundo animal. Hay un hecho que demuestra el origen económico del darwinismo, y es que este sistema, ideado en vista de la semejanza entre los animales superiores y el hombre, no se acomoda al mundo vegetal y degenera en verdaderas tonterías cuando, con su tendencia voluntarista (selección, *mimicry*), se aplica seriamente a las formas orgánicas primitivas^[85]. El darwinista entiende por demostración un ordenamiento de los hechos, una explicación metafórica de los hechos, que corresponde a su sentimiento fundamental historicodinámico de «evolución». El «darwinismo», es decir, ese conjunto de opiniones tan diferentes y a veces contradictorias, que solo tienen de común la aplicación del principio causal a lo viviente, esto es, un *método* y no un *resultado*, era ya conocido con todo detalle en el siglo XVIII. Rousseau defiende en 1754 la teoría del hombre mono. Lo que Darwin ha hecho es solamente construir el sistema manchesteriano, *cuya popularidad se explica por su contenido político latente*.

Y aquí se revela la unidad espiritual del siglo. Desde Schopenhauer hasta Shaw, todos, sin sospecharlo, han dado forma al mismo principio. Todos van guiados por ideas evolucionistas, incluso los que, como Hebbel, ignoran a Darwin. Pero esas ideas evolucionistas no las toman en su profunda acepción goethiana, sino en su mezquina acepción civilizada, unas veces con el cuño biológico, otras con el económico. La conversión de la cultura en civilización hubo también de verificarse en la idea evolucionista, que es íntegramente fáustica, y que, en oposición a la entelequia aristotélica, concepto intemporal, revela un afán apasionado de futuro infinito, una *voluntad*, un *fin* que representa *a priori* la *forma* de nuestra intuición naturalista y no necesita ser descubierta antes como principio, porque es inmanente al espíritu fáustico y solo a este. En Goethe la idea de evolución es sublime; en Darwin, mezquina. En Goethe es orgánica; en Darwin, mecánica. En Goethe es una

experiencia íntima, un símbolo; en Darwin, es conocimiento y ley. En Goethe se llama realización interna; en Darwin, «progreso». La lucha por la existencia, que Darwin no percibió, sino que introdujo en la naturaleza, es la acepción plebeya de ese sentimiento primario que en las tragedias de Shakespeare mueve unas junto a otras las grandes realidades. Lo que en Shakespeare es intuitivo íntimamente, sentido como el sino y realizado en figuras, eso mismo es concebido por Darwin como nexo causal y reducido a un sistema superficial de finalidades. Y este sistema, no aquel sentimiento primario, es el que sirve de base a los discursos de Zaratustra, a la tragedia de *Los aparecidos*, al problematismo de *El anillo del Nibelungo*. Solo que Schopenhauer, al que Wagner se mantuvo fiel, fue el primero de la serie y percibió, espantado, su propio conocimiento —he aquí la raíz de su pesimismo, cuya suprema expresión es la música del *Tristán*—, mientras que los siguientes, Nietzsche sobre todo, se entusiasmaron con él, a veces no sin violencia.

La ruptura de Nietzsche con Wagner —último acontecimiento grandioso del espíritu alemán— significa su cambio de maestro, su tránsito inconsciente de Schopenhauer a Darwin; de la fórmula metafísica a la fórmula fisiológica para uno y el mismo sentimiento cósmico; de la negación a la afirmación. *Ambos* reconocen un mismo aspecto, a saber: la voluntad de vivir, que es idéntica a la lucha por la existencia. Pero Schopenhauer la niega y Nietzsche la afirma. En *Schopenhauer como educador*, la evolución significa todavía una madurez interna; pero el superhombre es ya producto de una evolución mecánica. Zaratustra nace *éticamente* por oposición inconsciente a Parsifal; pero su origen *artístico* está determinado por Parsifal y se debe a la rivalidad de los dos mesías.

Mas Nietzsche fue también socialista sin saberlo. No sus fórmulas, pero sí sus instintos, eran socialistas, prácticos; iban dirigidos a la «salud fisiológica de la humanidad», en la que Goethe y Kant no pensaron nunca. El materialismo, el socialismo, el darwinismo, son inseparables; solo en la superficie y artificialmente pueden distinguirse. Por eso Shaw, para obtener en el tercer acto de *Hombre y superhombre* —una de las obras más importantes y significativas al término de la época— la fórmula propia de su socialismo, solo necesita introducir una pequeña modificación, bien consecuente por cierto, en las tendencias de la moral de los señores y de la selección del superhombre. Shaw, en esta obra, ha expresado —sin rodeos, claramente, con la plena conciencia de una trivialidad— lo que las partes no desarrolladas de Zaratustra debieron haber dicho primitivamente con el teatralismo de Wagner y la nebulosidad romántica. Basta con discernir las necesarias condiciones y consecuencias *prácticas* del pensamiento nietzschiano, implícitas en la estructura de la vida pública actual. Nietzsche se mueve entre fórmulas indeterminadas, como «nuevos valores», «superhombre», «sentido de la tierra», y evita o teme apretar y precisar la concepción. Shaw, en cambio, lo hace. Nietzsche advierte que la idea darwinista del superhombre evoca el concepto de crianza; pero se queda en palabras sonoras. Shaw sigue preguntando —pues no tiene sentido el hablar de ello, si no se

quiere *llevar a cabo*— cómo ha de hacerse esta crianza, y llega a la conclusión de que hay que convertir la humanidad en una yeguada. Esta, empero, es la consecuencia de Zaratustra; solo que Nietzsche no tuvo el valor de sacarla, aunque fuera el valor del mal gusto. Cuando se habla de una crianza intencionada —concepto perfectamente materialista y utilitario— hay que contestar a estas preguntas: ¿Quién cría? ¿A quién cría? ¿Dónde y cómo se cría? Pero la aversión romántica de Nietzsche a sacar las consecuencias sociales prosaicas; su miedo a exponer los pensamientos poéticos a una comprobación violenta de los hechos fríos, le indujeron a no decir que toda su teoría, oriunda del darwinismo, supone también la *coacción* socialista como *medio*; que a toda crianza o educación sistemática de una clase de hombres superiores debe preceder un orden social rigurosamente socialista; y que esta idea «dionisiaca» — puesto que se trata de una acción *común* y no de un asunto privado, ajeno a los pensamientos vivos— es una idea democrática, sea cual fuere la forma en que se exprese. Con esto llega a su cúspide la ética dinámica del «tú debes». Para imponer al mundo la forma de su voluntad, el hombre fáustico se sacrifica a sí mismo.

La crianza o educación del superhombre es la consecuencia del concepto de selección. Desde que Nietzsche escribió los *Aforismos*, fue discípulo inconsciente de Darwin. Pero Darwin mismo había transformado la idea evolutiva del siglo XVIII fundiéndola con las tendencias económicas que tomó de su maestro Malthus y que proyectó en el mundo de los animales superiores. Malthus había estudiado la industria fabril de Lancaster. Todo este sistema, aplicado a los hombres en vez de a los animales, se encuentra ya en la *Historia de la civilización inglesa*, por Buckle (1857).

Y así resulta que la «moral de los señores», la moral de ese último romántico, viene por extrañas vías muy características, empero, para el sentido de la época, y nace en el manantial de toda la modernidad espiritual, en la atmósfera de la industria inglesa. El maquiavelismo, que Nietzsche preciaba como manifestación del Renacimiento y cuyo parentesco con el concepto darwinista de la *mimicry* no se debe olvidar, es de hecho el tema de *El capital*, de Marx, otro famoso discípulo de Malthus. La primera forma de esta obra fundamental del socialismo político (no del ético), empezada a publicarse en 1867, está en la *Crítica de la economía política*, que aparece al mismo tiempo que el libro de Darwin. Tal es la genealogía de la «moral de los señores». La «voluntad de la potencia», vertida al idioma de la realidad, de la política y de la economía, encuentra su expresión más fuerte en *La comandante Bárbara*, de Shaw. Sin duda Nietzsche es, como personalidad, la cumbre de esta serie de éticos; pero como pensador le alcanza Shaw, el político de partido. La voluntad de potencia está hoy representada por los dos polos de la vida pública, la clase obrera y las grandes personalidades financieras y cerebrales, mucho mejor que lo fuera antaño por un Borgia. El millonario Undershaft, en esa excelente comedia de Shaw, es el superhombre. Pero Nietzsche, romántico, no hubiera reconocido en él su ideal. Nietzsche habla sin cesar de una transvaloración de todos los valores, de una filosofía

del futuro, es decir, ante todo del futuro europeo, no del futuro chino o africano; pero cuando alguna vez sus pensamientos, perdidos en lejanías dionisiacas, se condensan en formas palpables, la voluntad de potencia se le presenta en la imagen del puñal y del veneno, no en la de una huelga o en la de la energía del dinero. Sin embargo, Nietzsche ha dicho que la idea se le ocurrió en la guerra de 1870, viendo pasar los regimientos prusianos que marchaban al combate.

El drama de esta época ya no es poesía, en el viejo sentido, en el sentido de la cultura. Ahora es una forma de la propaganda, un debate y una demostración; la escena se considera como «un instinto moral». Nietzsche mismo propende a dar a sus pensamientos una forma dramática. Richard Wagner ha expuesto sus ideas sociales revolucionarias en su poema de *Los Nibelungos*, sobre todo en la primera concepción de 1850. Sigfredo, pasando por numerosas influencias artísticas y extraartísticas, es todavía en la redacción definitiva de *El anillo* un símbolo de la cuarta clase; el tesoro de Fafner simboliza el capitalismo; Brunilda, la «mujer libre». La música de la selección sexual, cuya teoría, el *Origen de las especies*, apareció en 1859, se encuentra justamente en el tercer acto de *Sigfredo* y en *Tristán*. Y no es fortuito el hecho de que Wagner, Hebbel e Ibsen hayan emprendido, casi al mismo tiempo, la tarea de dramatizar el tema de *Los Nibelungos*. Hebbel, al conocer en París los escritos de Friedrich Engels, expresa su admiración (carta del 2 de abril de 1844) por haber concebido el principio social de la época —que quería exponer entonces en un drama intitolado *En un tiempo cualquiera*— del mismo modo que el autor del *Manifiesto comunista*; y cuando conoce por primera vez a Schopenhauer (carta de 29 de marzo de 1857) le sorprende el parentesco de *El mundo como voluntad y como representación* con algunas tendencias importantes que él había expresado en su *Holofernes* y en *Herodes y Mariene*. El *Diario* de Hebbel, cuya parte capital fue escrita entre 1835 y 1845, es una de las más profundas producciones filosóficas del siglo, sin que su autor se haya dado cuenta de ello. A nadie le extrañaría encontrar frases enteras suyas, textualmente, en Nietzsche, que no lo conoció nunca y no lo alcanzó siempre.

Doy seguidamente un cuadro de la filosofía *real* del siglo XIX, cuyo tema único y más característico es la voluntad de potencia en forma civilizada, intelectual, ética o social, como voluntad de vida, como fuerza vital, como principio dinámico práctico, como concepto o en forma dramática. Este período, que *cierra* Shaw, corresponde al «antiguo» de 350 a 250. Lo demás es, como dice Schopenhauer de filosofía:

1819 SCHOPENHAUER: *El mundo como voluntad y como representación*. La voluntad de vivir puesta por primera vez en el centro de todo, como realidad única («fuerza primaria»); pero todavía, bajo la impresión del idealismo precedente, se recomienda su negación.

- 1836** SCHOPENHAUER: *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Anticipación del darwinismo, pero en lenguaje metafísico.
- 1840** PROUDHON: *¿Qué es la propiedad?* Fundamento del anarquismo.
A. COMTE: *Curso de filosofía positiva*. La fórmula de orden y progreso.
- 1841** HEBBEL: *Judit*. Primera concepción dramática de la «mujer moderna» y del superhombre (Holofernes).
FEUERBACH: *La esencia del cristianismo*.
- 1844** ENGELS: *Bosquejo de una crítica de la economía nacional*. Base de la concepción materialista de la historia.
HEBBEL: *María Magdalena*. Primer drama social.
- 1847** MARX: *Miseria de la filosofía*. (Síntesis de Hegel y Malthus). Estos años constituyen la época decisiva, en la que comienzan a predominar la economía, la ética social y la biología.
- 1848** WAGNER: *La muerte de Sigfredo*. Sigfredo como revolucionario eticosocial; el tesoro de Fafner, símbolo de capitalismo.
- 1850** WAGNER: *Arte y clima*. El problema sexual.
- 1850-1858** WAGNER, HEBBEL e IBSEN componen sus *Nibelungos*.
- 1859** Una coincidencia simbólica: DARWIN publica su *Origen de las especies por selección natural* (aplicación de la economía a la biología), y WAGNER, *Tristán e Iseo*.
MARX: *Crítica de la economía política*.
- 1863** STUART MILL: *El utilitarismo*.
- 1865** DÜHRING: *El valor de la vida*. Rara vez citado, pero de gran influjo sobre la generación inmediata.
- 1867** IBSEN: *Brand*.
MARX: *El capital*.
- 1878** WAGNER: *Parsifal*. Primera conversión del materialismo en misticismo.
- 1879** IBSEN: *Nora*.
- 1881** NIETZSCHE: *Aurora*. Tránsito de Schopenhauer a Darwin. La moral como fenómeno biológico.
- 1883** NIETZSCHE: *Así hablaba Zaratustra*. La voluntad de potencia,

pero en traje romántico.

1886 IBSEN: *Rosmersholm*. (Los hombres nobles.)

NIETZSCHE: *Más allá del bien y del mal*.

1887-1888 STRINDBERG: *Padre y Señorita Julia*.

1890 Se acerca la conclusión de la época. Obras religiosas de STRINDBERG; obras simbólicas de IBSEN.

1896 IBSEN: *Juan Gabriel Borkmann*. El superhombre.

1898 STRINDBERG: *Hacia Damasco*.

A partir de 1900, las últimas producciones.

1903 WEININGER: *Sexo y carácter*. El único ensayo serio de resucitar a Kant, dentro de esta época, poniéndolo en relación con Wagner e Ibsen.

1904 SHAW: *Hombre y superhombre*. Última síntesis de Darwin y Nietzsche.

1905 SHAW: *La comandante Bárbara*. El tipo de superhombre retraído a su origen economicopolítico.

Así, tras el período metafísico queda agotado, igualmente, el período ético. El socialismo ético, preparado por Fichte, Hegel, Humboldt, llegó a su grandeza pasional hacia la mitad del siglo XIX. Al término de este siglo había pasado ya el estadio de las repeticiones. El siglo XX conserva la *palabra* «socialismo»; pero en lugar de una filosofía ética que sólo a los epígonos les parece incompleta, pone en práctica la solución de problemas económicos actuales. La emoción ética del Occidente seguirá siendo «socialista»; pero su teoría ha dejado de ser problema. Resta la posibilidad de un tercero y último período en la filosofía occidental: el de un escepticismo fisiognómico. El secreto del universo aparece sucesivamente como problema de conocimiento, problema de valor, problema de forma. Kant veía la ética como objeto de conocimiento; el siglo XIX veía el conocimiento como objeto de valoración; el escéptico considera *ambas cosas* simplemente como expresión histórica de una cultura.

CAPÍTULO VI

LA FÍSICA FÁUSTICA Y LA FÍSICA APOLÍNEA

En un discurso, que se ha hecho famoso, decía Helmholtz en 1869: «El fin de la ciencia natural es hallar los movimientos que sirven de base a todos los cambios y descubrir las fuerzas propulsoras de esos movimientos; en suma, convertirse en mecánica». ¡En mecánica! Esto significa la reducción de todas las impresiones cualitativas a valores cuantitativos fundamentales e inmutables, es decir, a la *extensión y sus cambios de lugar*; esto significa, además, si recordamos la oposición entre el producirse y lo producido, la experiencia íntima y el conocimiento, la forma y la ley, la imagen y el concepto; esto significa, digo, la reducción de la imagen que vemos de la naturaleza a la imagen que nos representamos de un ordenamiento uniforme y numérico, con estructura mensurable. La tendencia peculiar de toda la mecánica occidental consiste en *tomar posesión* espiritualmente de las cosas por *medio de la medida*; por eso se ve obligada a buscar la esencia de todo fenómeno en un sistema de elementos constantes, accesibles a la medida, el más importante de los cuales, según la definición de Helmholtz, es designado con el nombre de *movimiento*, nombre tomado de la experiencia vital diaria.

Para el físico, esa definición es inequívoca y exhaustiva; para el escéptico, empero, que inquiere la psicología de la convicción científica, no lo es, ni mucho menos. Para aquel la mecánica actual es un sistema coherente de conceptos claros e inequívocos y de relaciones tan simples como necesarias; para este es una *imagen* que caracteriza la estructura del espíritu europeo occidental, imagen desde luego muy consecuente en su trama y colmada de fuerza persuasiva. Bien se comprende que los éxitos y descubrimientos *prácticos* no contribuyen para nada a demostrar la «verdad» de la *teoría*, de la *imagen*^[1]. Para la mayoría de los hombres *la* mecánica es, sin duda, la concepción evidente de las impresiones de la naturaleza. Pero esto es una mera apariencia. Porque ¿qué es el movimiento? El postulado de que todo lo cualitativo puede reducirse al movimiento de puntos-masas invariables y homogéneos, ¿no es ya un postulado puramente fáustico y no universalmente humano? Arquímedes, por ejemplo, no sentía en absoluto la necesidad de traducir las nociones mecánicas en la representación de ciertos movimientos. ¿Es el movimiento en general una magnitud puramente mecánica? ¿Es un término que designa una experiencia de los ojos, o un concepto abstraído de tales experiencias? ¿Significa el número que obtenemos midiendo hechos provocados experimentalmente, o la imagen que introducimos bajo ese número para servirle de sustrato? Y si realmente consiguiera la física algún día alcanzar el fin que suponemos se propone; si llegara a reducir toda percepción sensible a un sistema perfecto de «movimientos», determinados por leyes y de fuerzas propulsoras de estos movimientos, ¿habría adelantado un paso en el «conocimiento de lo que sucede? ¿Es por ello menos dogmático el lenguaje de las formas mecánicas? ¿No contiene más bien, en su más rigurosa acepción, el mito de

los términos primarios, de esos términos primarios que dan forma a la experiencia, lejos de derivarse de ella? ¿Qué es la fuerza? ¿Qué la causa? ¿Qué el proceso? Es más: ¿tiene la física en general, aun fundándose en sus propias definiciones, un problema propio? ¿Persigue a través de todos los siglos un fin único y siempre el mismo? ¿Posee, para expresar sus resultados, un conjunto de pensamientos inatacables?

Podemos adelantar la respuesta. La física actual, que como ciencia constituye un enorme sistema de signos, en forma de nombres y números, con los cuales nos es dado actuar en la naturaleza como en una máquina^[2], podrá tener un fin exactamente determinable. Mas como trozo de *historia*, con todos los sins y azares, en la vida de las personas que la han elaborado y en el curso mismo de la investigación, la física, por su problema, su método y su resultado, es la expresión y realización de una cultura; es un rasgo de la esencia de una cultura, rasgo que se ha desenvuelto orgánicamente, y cada uno de sus resultados es un símbolo. La física existe solamente en la conciencia vigilante de los hombres cultos, y lo que ella cree descubrir por medio de estos hombres estaba ya implícito en la índole y modo de su investigación. Sus descubrimientos, si prescindimos de las fórmulas y nos fijamos solo en el contenido representable por imágenes, son todos de naturaleza puramente mítica, aun en cerebros tan cautos como los de J. R. Mayer, Faraday y Hertz. Frente a la exactitud de la física, conviene distinguir en toda ley natural, entre los números innominados y su denominación, entre una simple limitación^[3] y su interpretación teórica. Las fórmulas representan valores lógicos universales, números puros, esto es, elementos objetivos de espacio y de límite. Pero las fórmulas son mudas. La expresión $s = \frac{1}{2} gt^2$ no significa nada si bajo las letras no pensamos determinadas palabras con su significación imaginativa. Ahora bien: cuando envuelvo en tales palabras los signos muertos, cuando doy a los signos carne, cuerpo, vida, una significación cósmica sensible, franqueo al punto los linderos de un *simple ordenamiento*. La voz θεωρία significa imagen, visión. Ella es la que convierte una fórmula matemática en una ley real de la naturaleza. Lo exacto *carece* en sí mismo de *sentido*; toda observación física es de tal naturaleza, que su resultado no *demuestra* nada si previamente no hemos admitido cierto número de imágenes cuyo poder de convicción se encuentra ahora acrecentado. Si prescindimos de estas imágenes, el resultado consiste solo en cifras vacías. Mas no podemos prescindir de estas imágenes. Supongamos un investigador que deje a un lado todas las hipótesis de que tenga conciencia como tales hipótesis; sin embargo, al *pensar* en tal o cual problema no podrá dominar la forma inconsciente de su pensamiento —esa forma le domina a él—, porque es hombre de una cultura, de una época, de una escuela, de una tradición. La fe y el «conocimiento» no son sino dos especies de certidumbre íntima; pero la fe es más vieja y domina todas las condiciones del saber, por exacto que este sea. Y todo conocimiento de la naturaleza se sustenta en las teorías, no en los números puros. El afán inconsciente de toda ciencia auténtica, que existe —repitémoslo— solo en el

espíritu del hombre culto, es comprender, penetrar y abrazar la imagen cósmica de la naturaleza; ese afán, empero, no se dirige a la actividad meditativa en sí, que ha sido siempre un goce de espíritus insignificantes. Los números debieran ser siempre meras claves para descubrir el misterio. A los números mismos nunca hubiera ofrendado sacrificios ningún hombre significativo.

Es cierto que Kant dice en un conocido pasaje: «Sostengo que toda teoría particular de la naturaleza tiene de científico propiamente lo que tenga de matemático». Aquí se refiere a la limitación pura en la esfera de lo producido, en tanto que aparece como ley, fórmula, número, sistema. Pero una ley sin palabras, una serie de números, la simple lectura de los datos proporcionados por los instrumentos de medición, es un acto mental que en su perfecta pureza resulta irrealizable. Todo experimento, todo método, toda observación, nace de una intuición general que es algo más que matemática. Toda experiencia erudita, sea por lo demás lo que fuere, es el testimonio de ciertos *modos* simbólicos de representación. Todas las leyes concebidas en palabras son ordenamientos vivientes, animados, llenos de la savia interna que destila una cultura determinada y solo esta. Si se quiere hablar de necesidad, ya que la necesidad es exigencia de toda investigación exacta, obsérvese que hay dos clases de necesidad: una necesidad del alma y de la vida, porque del sino depende, en efecto, el que tal o cual investigación particular se verifique y cuándo y cómo; y otra necesidad de la trama de lo conocido, para la cual los europeos empleamos corrientemente el nombre de *causalidad*. Los números puros de una fórmula física pueden representar una necesidad causal; pero la existencia, el nacimiento, la duración de una teoría, pertenece al sino.

Todo hecho, por simple que sea, contiene ya una teoría. Un hecho es una impresión singular sobre un ser despierto. Todo depende de que el hombre para quien existe o existió esa impresión sea un antiguo o un occidental, un hombre del gótico o un hombre del barroco. Pensemos en el efecto distinto que un rayo produce en un pájaro y en un físico que está observando. ¡Cuánta mayor riqueza de contenido tiene el «hecho» para este que para aquel! El físico de hoy olvida con harta facilidad que las expresiones «magnitud», «posición», «proceso», «cambio de estado», «cuerpo», representan imágenes específicamente occidentales, con un sentimiento de la significación que las palabras no alcanzan a fijar y que es por completo extraño al pensar y al sentir antiguo o arábigo. Ese sentimiento domina por completo el carácter de los hechos científicos como tales y la índole de la cognición; y no hablemos de esos otros conceptos tan complejos como «trabajo», «tensión», «cuanto de efecto», «cantidad de calor», «verosimilitud»^[4], que son cada uno por sí un verdadero *mito* naturalista. Para nosotros esas formaciones intelectuales son el resultado de una investigación imparcial, sin prejuicios, y en ocasiones nos parecen definitivas. Pero un ingenio fino de la época de Arquímedes que se entregase a un estudio profundo de la física teórica actual, afirmaría que no acierta a comprender cómo hay quien pueda llamar ciencia a tan caprichosas, grotescas y confusas representaciones, y

encima las considere como consecuencias necesarias de los hechos. Las consecuencias científicas legítimas —diría— son más bien las siguientes... Y basándose en los mismos «hechos», esto es, en los hechos vistos por sus ojos y plasmados por su espíritu, aquel griego desarrollaría unas teorías que serían escuchadas por nuestros físicos con una sonrisa de extrañeza y admiración.

Ved las representaciones fundamentales que en el cuadro de la física actual se han desenvuelto con la más íntima lógica. Los rayos de luz polarizada, los iones peregrinantes, las partículas en movimiento de la teoría cinética de los gases, los campos magnéticos, las corrientes y ondas eléctricas, ¿no son todas estas visiones y símbolos fáusticos estrechamente afines a los ornamentos románicos, a los anhelos ascendentes de los edificios góticos, a los viajes de los vikingos por mares incógnitos, a los afanes de Colón y Copérnico? Este mundo de formas e imágenes, ¿no nace en perfecta armonía con las artes, sus contemporáneas, la pintura al óleo y la música instrumental? ¿No se revela aquí nuestra apasionada tendencia a la dirección, el *pathos* de la tercera dimensión, que así como alcanzó a expresarse en nuestra idea del alma obtiene también su expresión simbólica en nuestra representación de la naturaleza?

2

De aquí se sigue que todo «saber» acerca de la naturaleza, incluso el más exacto, tiene por base una creencia religiosa. La física occidental señala como su fin último el reducir la naturaleza a mecánica pura, y a ese propósito se encamina todo su idioma de imágenes. Mas la mecánica pura presupone un *dogma*, a saber: la imagen religiosa del universo en los siglos góticos; y ese dogma es el que hace de la mecánica una propiedad espiritual de la humanidad culta de Occidente y solo de esta. No existe ciencia sin hipótesis inconscientes de esta especie, sobre las cuales el investigador carece de poder; y esas hipótesis se retrotraen hasta los primeros días de la cultura incipiente. *No hay ciencia de la naturaleza sin una religión antecedente.* En este punto no existe diferencia entre la intuición católica y la intuición materialista de la naturaleza: las dos dicen lo mismo con distintas palabras. La física atea tiene religión; la mecánica moderna es punto por punto una reproducción de las visiones religiosas.

El prejuicio del hombre de la *ciudad*, que llega con Tales y con Bacon a la cumbre del jónico y del barroco, coloca a la ciencia crítica en orgullosa oposición frente a la religión primitiva del campo sin ciudades. La ciencia se precia entonces de ser una actitud superior, de poseer ella sola los métodos verdaderos del conocimiento; y cree legítimo, por lo tanto, dar de la religión misma explicaciones empíricas y psicológicas, esto es, «superar» la religión. Mas la historia de las culturas superiores demuestra que la «ciencia» es un espectáculo posterior y transitorio^[5], que pertenece

al otoño y al invierno de esos grandes ciclos vitales, y que en el pensar antiguo, como en el indio, chino, árabe, dura pocos siglos, en los cuales se agotan sus posibilidades. La ciencia antigua se extingue entre las batallas de Cannas y de Accio, dejando el puesto a la imagen cósmica de la «segunda religiosidad»^[6]. Es posible predecir, por lo tanto, el momento en que el pensamiento físico de Occidente habrá alcanzado el límite de su desarrollo.

Nada, pues, justifica la preeminencia de este mundo de formas espirituales sobre otro cualquiera. Toda ciencia crítica, como todo mito y toda fe religiosa en general, tiene su base en una certidumbre interna; sus formaciones poseen otra estructura, otra tonalidad, pero no son fundamentalmente diferentes. Todas las objeciones que la física dirige a la religión alcanzan a la física misma. Es un gran prejuicio creer que podemos poner la «verdad» en lugar de las representaciones «antropomórficas». Todas nuestras representaciones son antropomórficas. En toda posible representación se refleja la existencia del sujeto que la produce. «El hombre crea a Dios a su imagen y semejanza». Y esto es cierto no solo de las religiones históricas, sino igualmente de toda teoría física, por muy bien fundada que parezca. Los antiguos físicos se representaban la naturaleza de la luz como compuesta de reproducciones corpóreas que emanaban del foco luminoso y venían a herir los ojos. Para el pensamiento árabe, que nos es conocido ya en las grandes escuelas persicojudías de Edesa, Resain y Pumbadita, y directamente, por Porfirio, los colores y formas de las cosas son atribuidos de un modo mágico («espiritual») a la fuerza visual, representada como una sustancia que reside en el globo del ojo. Lo mismo enseñaban Ibn al Haitam, Avicena y los «hermanos puros»^[7]. Hacia 1300, el círculo de los occamitas que en París rodeaban a Buridán, a Alberto de Sajonia y al descubridor de la geometría de las coordenadas, Nicolás de Oresme, se representaba ya la luz como una fuerza (*impetus*)^[8]. Cada cultura se ha creado un grupo de imágenes para caracterizar los procesos; esas imágenes son para ella las únicas verdaderas, y siguen siéndolo mientras la cultura vive y se halla en trance de realizar sus posibilidades internas. Mas cuando la cultura termina, cuando el elemento creador, la imaginación, el simbolismo, se extinguen, solo restan las formas «vacías», cadáveres de sistemas que los hombres de otras culturas extrañas sienten literalmente como absurdos y sin valor, y que conservan mecánicamente, cuando no los desprecian y olvidan. Los números, las fórmulas, las leyes, no *significan* nada, no *son* nada. Tienen que tener un cuerpo, y ese cuerpo solo puede dárselo una humanidad *viva*, que viva en ellos y por ellos, que se exprese por medio de ellos, que tome íntima posesión de ellos. Por eso no existe una física absoluta, sino físicas particulares que aparecen y desaparecen en las culturas particulares.

La «naturaleza» del hombre antiguo halló su más alto símbolo artístico en la estatua desnuda. De ella se deriva consecuentemente una *estática de cuerpos*, una *física de la proximidad*. A la cultura árabe pertenecen el arabesco y el abovedado de la mezquita en forma de cueva; de este sentimiento cósmico se deriva la *alquimia*,

con la representación de sustancias que tienen efectos misteriosos, como el «mercurio de los filósofos», que no es ni una materia ni una propiedad, sino algo que por mágico modo sirve de base a la existencia de los colores en los metales y puede convertir uno en otro^[9]. La «naturaleza» del hombre fáustico, por último, ha producido una *dinámica del espacio ilimitado*, una física de la lejanía. A la física antigua pertenecen las representaciones de *materia y forma*; a la árabe, las muy espinosistas de *sustancias y atributos*^[10] visibles o misteriosos; a la fáustica, las de *fuerza y masa*. La teoría apolínea es una contemplación tranquila; la mágica, un conocimiento secreto de los «medios» de que dispone la «gracia» de la alquimia — también aquí puede conocerse el origen religioso de la mecánica—; la fáustica, desde un principio, *hipótesis metódica*^[11]. El griego inquiría la esencia de la realidad visible; nosotros inquirimos la posibilidad de adueñarnos de los invisibles propulsores del devenir. Lo que para aquellos era la inmersión amorosa en los aspectos visibles, es para nosotros la violenta interrogación a la naturaleza, el experimento metódico.

Y lo mismo que las posiciones de los problemas y los métodos, también los conceptos fundamentales son símbolos de una cultura y solo de ella. Los términos primarios de los antiguos: ἄπειρον, ἀρχή, μορφή, ὕλη^[12], no son traducibles a nuestros idiomas; traducir ἀρχή por materia prima es tanto como prescindir del contenido apolíneo y dar al resto, a la mera palabra, un tinte significativo que le es extraño. El hombre antiguo percibía como movimiento lo que él llamaba ἀλλοίωσις, cambio de la posición de un cuerpo. Nosotros, empero, hemos formado el concepto de «proceso» por la manera como vemos y vivimos el movimiento, tomándolo de *procedere*, que significa caminar de frente; con lo cual se expresa la energía de dirección, sin la que no hay para nosotros reflexión posible acerca de los acontecimientos naturales. La antigua crítica de la naturaleza consideró los estados de agregación visibles, como la diferenciación primaria, los cuatro famosos elementos de Empédocles, lo corpóreo rígido, lo corpóreo fluido y lo no corpóreo^[13]. Los «elementos» árabes están contenidos en las representaciones de las constituciones y constelaciones ocultas que determinan a la vista la manifestación perceptible de las cosas. Intentemos acercarnos a esta manera de sentir; hallaremos que la oposición entre lo sólido y lo fluido significa cosa bien distinta para un discípulo de Aristóteles que para un sirio. Para aquel, grados de corporeidad; para este, atributos mágicos. Así surge la *imagen del elemento químico*, especie de sustancias mágicas que por misteriosa causalidad aparecen en las cosas para desaparecer otra vez en ellas y que se hallan sometidas incluso a las influencias astrales. La alquimia implica una profunda duda científica en la realidad plástica de las cosas, de los *sómata*, que los matemáticos griegos, los físicos y los poetas griegos consideraban como únicos reales; la alquimia deshace, destruye los cuerpos, para descifrar el secreto de su esencia. Es una verdadera destrucción de las imágenes, como la del Islam y la de los bogumilos bizantinos. Aquí se manifiesta una profunda negación de la forma

palpable en que aparece la naturaleza, forma que para los griegos era sagrada. La disputa sobre la persona de Cristo, en todos los concilios primitivos, disputa que dio lugar a la división de nestorianos y monofisitas, es *un problema de alquimia*^[14]. A ningún físico antiguo se le hubiera ocurrido investigar las cosas negando o aniquilando su forma intuitiva. Por eso no hay química en la Antigüedad, como no hubo teorías acerca de la sustancia de Apolo, sino simplemente una forma aparente de su manifestación.

El método químico, de estilo árabe, es el signo de una nueva conciencia cósmica. La invención se relaciona con el nombre de aquel enigmático Hermes Trismegisto, que parece haber vivido en Alejandría, *al mismo tiempo que Plotino y Diofanto*, el fundador del álgebra. De un golpe muere la estática mecánica, la física apolínea. Al mismo tiempo que la matemática fáustica se emancipa definitivamente por obra de Newton y Leibniz, la química^[15] occidental se desprende de su forma árabe, por obra de Stahl (1660-1734) y su teoría flogística. Esta química, como aquella matemática, se convierte en puro análisis. Ya Paracelso (1493-1541) había sustituido la tendencia mágica a obtener el oro, por una aspiración medicinal y científica. En ello se revela un cambio de sentimiento cósmico. Roberto Boyle (1626-1691) creó después el *método analítico* y, por lo tanto, *el concepto occidental de elemento*. Pero no nos engañemos. Lo que se llama la fundación de la química moderna, cuyas épocas se caracterizan por los nombres de Stahl y Lavoisier, no es en modo alguno una formación de ideas químicas, si por tales se entienden intuiciones alquímicas de la naturaleza. Es propiamente el *término*, el *fin* de la química, su integración en el sistema amplio de la dinámica pura, su coordinación, en esa visión mecánica de la naturaleza que la época barroca fundó con Galileo y Newton. Los elementos de Empédocles significan un estado corporal; los elementos de la teoría de la combustión, de Lavoisier (1777), que siguió al descubrimiento del oxígeno (1771), son un sistema de energías *accesibles a la voluntad humana*. Solidez y fluidez son ahora términos que designan relaciones de tensión entre moléculas. Nuestros análisis y síntesis no solo preguntan y persuaden a la naturaleza, sino que la vencen, la violentan. La química moderna es un capítulo de la moderna *física de la acción*.

Eso que llamamos «estática», «química», «dinámica», esas denominaciones históricas, sin sentido profundo para la actual ciencia de la naturaleza, *esos son los tres sistemas físicos del alma apolínea, del alma mágica y del alma fáustica*, nacido cada uno en su cultura, limitado cada uno, en su validez, al círculo de su cultura. A estos sistemas físicos corresponden las tres matemáticas de la geometría euclidiana, del álgebra y del análisis superior; le corresponde también las artes de la estatua, del arabesco y de la fuga. Y si queremos distinguir las tres especies de física —a las cuales otra cultura podría y debería añadir otra especie nueva— según su modo de concebir el problema del movimiento, tendremos que la física apolínea es un ordenamiento mecánico de estados, la física mágica un ordenamiento mecánico de fuerzas secretas, y la física fáustica un ordenamiento mecánico de procesos.

3

El pensamiento humano, siempre orientado hacia la causalidad, tiende a reducir el cuadro de la naturaleza a unidades formales cuantitativas lo más simples posible, a unidades que nos permitan obtener una concepción causal, una medición, una numeración; en suma, a diferenciaciones mecánicas. Esta tendencia conduce necesariamente a una teoría atomística en la física antigua, en la física occidental, en toda física posible. La atomística india y china nos es desconocida; solo sabemos que existió. La árabe es tan complicada, que su exposición parece hoy todavía imposible. Entre la apolínea y la fáustica existe, empero, una oposición de profundo sentido simbólico.

Los átomos antiguos son *formas en miniatura*; los occidentales son *cuantos minimales* de energía. Allá la condición fundamental de la idea es el carácter intuitivo, la proximidad sensible; acá es la abstracción. Las representaciones atomísticas de la física moderna, a las que pertenecen también la teoría electrónica y la teoría de los cuantos, en la termodinámica, suponen cada vez más esa intuición *interna* —puramente fáustica— que se requiere asimismo en varias esferas de la matemática superior, como las geometrías no euclidianas o la teoría de los grupos, y que no está al alcance del lego en estas materias. Un cuanto dinámico es una extensión en la que se prescinde de toda propiedad sensible, una extensión que evita toda relación con la vista y el tacto, una extensión para la cual el término «forma» o «figura» carece de sentido: algo, pues, que el físico antiguo no podría representarse en modo alguno. Tal es ya la mónada de Leibniz; tal es, en grado máximo, la imagen que Rutherford ha bosquejado de la estructura de los átomos —un núcleo de electricidad positiva y un sistema planetario de electrones negativos— y que Niels Bohr ha reunido en una nueva representación, añadiéndole el cuanto de acción de Planck^[16]. Los átomos de Leucipo y Demócrito eran de diferente forma y magnitud; eran, pues, unidades puramente *plásticas*, y si eran calificados de «indivisibles», era solo en este sentido. Los átomos de la física occidental, cuya «indivisibilidad» significa cosa harto distinta, semejan figuras y temas musicales. Su esencia consiste en vibración y radiación; su relación con los procesos naturales es la misma que mantiene el motivo con la frase^[17]. El físico antiguo determina el aspecto; el físico moderno, la actuación de esos elementos últimos de lo producido. Tal es el sentido que en la Antigüedad tienen los conceptos fundamentales de materia y forma; y entre nosotros, los de capacidad e intensidad.

Hay un estoicismo y un socialismo de los átomos. No otra cosa es la definición de los átomos en su representación estática —plástica y dinámica— contrapuntística, que en cada ley, en cada definición, manifiestan su parentesco con las formaciones de

la ética correspondiente. La muchedumbre de los átomos confusos, esparcidos, pasivos, empujados —lo mismo que Edipo— por el ciego azar, que Demócrito, como Sófocles, llama ἀνάγκη; y enfrente, los sistemas de puntos abstractos de fuerza, actuando como unidades, agresivos, dominando con su energía el espacio (llamado «campo»), venciendo obstáculos —como Macbeth—: estos dos sentimientos fundamentales son los que dan origen a los dos cuadros mecánicos de la naturaleza. Según Leucipo, los átomos vuelan «por sí mismos» en el vacío. Para Demócrito, la forma en que se verifica el cambio de lugar es simplemente el choque y el contrachoque. Aristóteles considera fortuitos los movimientos aislados. En Empédocles se encuentran los términos de «amor» y «odio»; en Anaxágoras, los de «reunión» y «separación». Todos estos son también elementos de la tragedia antigua. Así se comportan las figuras en la escena del teatro ático. Estas son, *pues, también* las formas de la política antigua, en la que vemos esos Estados minúsculos, átomos políticos, diseminados en larga serie por las islas y las costas, celosamente reducidos a sí mismos y, sin embargo, eternamente necesitados de apoyo, cerrados y caprichosos hasta la caricatura, empujados acá y allá por los acontecimientos, sin orden ni plan, de la historia antigua, hoy encumbrados, mañana destruidos. Frente a este espectáculo consideremos, en cambio, los Estados dinásticos del siglo XVII y XVIII, campos de fuerza política, cuyos centros de actuación son los Gabinetes y los grandes diplomáticos, con sus perspectivas lejanas, sus orientaciones meditadas y acomodadas a grandes planes. Para comprender el espíritu de la historia antigua y de la historia occidental hay que haber penetrado en esta oposición de las dos almas. Y esta comparación es también la que nos permite comprender la imagen atomística de ambas físicas. Galileo, que creó el concepto de fuerza, y los milesios, que crearon el de ἀρχή; Demócrito y Leibniz, Arquímedes y Helmholtz, son figuras «correspondientes», miembros de las mismas etapas espirituales de dos culturas diferentes.

Pero la afinidad interna entre la teoría atómica y la ética va más lejos aún. Ya hemos expuesto cómo el alma fáustica, cuya esencia es la superación de la apariencia visible, cuyo sentimiento es la soledad, cuyo anhelo es la infinitud, ha impreso estas necesidades de soledad, de lejanía y separación en *todas* sus realidades, en su mundo de formas públicas, espirituales y artísticas. Este *pathos* de la distancia, para usar el término de Nietzsche, es extraño a la Antigüedad, en la cual todo lo humano necesita proximidad, apoyo, comunidad. He aquí la diferencia entre el espíritu barroco y el jónico, entre la cultura del *ancien régime* y la Atenas de Pericles. Y este *pathos*, que separa al héroe activo del héroe pasivo, reaparece igualmente en el cuadro de la física occidental como *tensión*. Nada de esto existe en la intuición de Demócrito. El principio del choque y contrachoque encierra la negación de una fuerza que domine el espacio, que sea idéntica al espacio. En la idea del alma antigua falta, pues, el elemento de la voluntad. Entre los hombres antiguos, entre los Estados y las concepciones antiguas, no hay interior tensión y oposición, a pesar de las peleas, las

envidias y los odios; no hay esa profunda necesidad de separación, de soledad, de superioridad. Por consiguiente, tampoco existe entre los átomos del cosmos antiguo. El principio de la tensión —desarrollado en la teoría de potencial— es completamente intraducible a los idiomas antiguos y, por lo tanto, a los pensamientos antiguos. En cambio, es fundamental para la física moderna. Representa una consecuencia del concepto de energía, de *la voluntad de potencia en la naturaleza*; por eso es tan necesario para nosotros como imposible para los antiguos.

4

Toda teoría atómica es, por lo tanto, un mito, no una experiencia. En este mito la cultura se revela a sí misma su más recóndita esencia por medio de la fuerza constructiva teórica que desarrollan sus grandes físicos. Es un prejuicio crítico el creer que existe una extensión en sí, independiente del sentimiento de la forma y del sentimiento cósmico que alienta en el sujeto cognoscente. Se cree poder excluir la vida; pero se olvida que el conocer está con lo conocido en la misma relación que la dirección con la extensión, y que es la dirección viviente la que dilata la sensación en lejanía y profundidad, convirtiéndola en espacio. La estructura «conocida» de la extensión es un símbolo del ser que conoce.

Ya en otro lugar^[18] hemos expuesto la significación decisiva que tiene la *experiencia íntima de la profundidad*, que se identifica con el despertar de un alma y, por lo tanto, con la creación del mundo exterior correspondiente. En la mera sensación no hay más que anchura y altura. La profundidad *es añadida*: la realidad, el mundo, es creado por el acto vivo de la interpretación, que se realiza con la más íntima necesidad y que, como todo lo vivo, posee dirección, movilidad irreversibilidad: la conciencia de esto constituye el contenido propio de la palabra «tiempo». La vida misma se introduce en lo vivo, bajo la forma de tercera dimensión. La doble significación de la palabra «lejanía», que quiere decir al mismo tiempo futuro y horizonte, delata el sentido profundo de esta dimensión, que es la que produce la extensión como tal. El devenir anquilosado, el devenir que acaba de pasar, es lo producido; la vida anquilosada, la vida que acaba de transcurrir, es la profundidad espacial de lo conocido. Coinciden Descartes y Parménides en creer que el pensamiento y la realidad, es decir, lo representado y lo extenso, son idénticos. *Cogito, ergo sum* es simplemente una fórmula de la experiencia íntima de la profundidad: yo conozco, luego soy espacio. Pero en el estilo de ese conocer y, por lo tanto, de lo conocido, se revela el símbolo primario de cada cultura. La extensión creada por la conciencia antigua es de presencia sensible y corpórea; la de la conciencia occidental es de trascendencia espacial creciente; de manera que el Occidente ha ido elaborando la polaridad entre capacidad e intensidad, oposición

totalmente inaprehensible por los sentidos, mientras que la Antigüedad construyó la polaridad óptica entre materia y forma.

Pero de aquí se sigue que, dentro de lo conocido, el tiempo vivo no puede manifestarse nunca. El tiempo se ha insinuado ya en lo conocido, en el «ser», bajo la forma de la profundidad, de suerte que la duración (esto es, la intemporalidad) y la extensión son idénticas. Solo el conocer posee la nota de dirección. El tiempo físico, pensado, mensurable, mera dimensión, es un error. La cuestión es saber si este error puede o no evitarse. Póngase en cualquier ley física la palabra «sino» en vez de la palabra «tiempo», y se verá cómo dentro de la pura «naturaleza» jamás se trata del tiempo. El mundo de las formas físicas alcanza exactamente adonde alcanzan los mundos afines de las formas numéricas y conceptuales; y ya hemos visto que, a pesar de Kant, no hay la menor relación, de cualquier clase que esta sea, entre el número matemático y el tiempo. A lo cual, empero, contradice el *hecho del movimiento* en el cuadro del mundo circundante. Este es el problema de los eleáticos, problema no resuelto e insoluble: el ser o el pensar y el movimiento no se compadecen. El movimiento «no es» («es apariencia»).

Y aquí es donde la física, por segunda vez, se hace dogmática y mitológica. Las palabras «tiempo» y «sino» ponen, al que intuitivamente las emplea, en contacto con la vida misma, en sus profundidades más recónditas, con *toda* la vida, que es inseparable de lo vivido. Pero la física, el intelecto observador, *tiene que* separar esas dos cosas. Lo vivido «en sí», pensado independiente del acto vivo del contemplador; lo vivido transformado en objeto, muerto, inorgánico, rígido: eso es «la naturaleza», algo que la matemática puede agotar. En este sentido es la física una actividad de *medición*. Empero, vivimos incluso cuando contemplamos, y, por lo tanto, lo contemplado vive *con nosotros*. En el cuadro de la naturaleza hay un aspecto por el cual la naturaleza no solo «es», no solo existe de momento en momento, sino que «se produce» en un torrente ininterrumpido, *alrededor de nosotros y con nosotros*. Ese aspecto es el signo de la conexión entre un ser despierto, vigilante, y su mundo. Ese aspecto *se llama* movimiento y contradice a la naturaleza *como imagen*. Representa la *historia* de esta imagen, y de aquí se sigue que, así como nuestra intelección es abstraída de la sensación por medio del idioma verbal, y así como el espacio matemático es abstraído de las resistencias luminosas (de las «cosas»)^[19], así también el tiempo físico es abstraído de la impresión del movimiento.

«La física» investiga «la naturaleza». Por consiguiente, conoce el tiempo con mera distancia. Pero *el físico vive en la historia* de esa naturaleza. Por consiguiente, se ve obligado a concebir el movimiento como una magnitud matemáticamente determinable, como denominación de los números puros adquiridos en el experimento y expresados en fórmulas. «La física es la descripción completa y simple de los movimientos» (Kirchhoff). Tal ha sido siempre su propósito. Pero no se trata de un movimiento *en* la imagen, sino de un movimiento *de* la imagen. El movimiento dentro de la naturaleza, concebida físicamente, no es otra cosa que ese *quid*

metafísico que hace surgir la conciencia de una *transición*. Lo conocido es intemporal y extraño al movimiento. Tal significa «ser producido». La *secuencia orgánica* de lo conocido produce la impresión de un movimiento. El contenido de esta palabra toca al físico, no como «intelecto», sino como hombre *entero* cuya función constante no es la «naturaleza», sino el mundo *entero*. Pero este es el *mundo como historia*. «Naturaleza» es una expresión de la cultura correspondiente^[20]. Toda física trata el problema del movimiento, en el cual reside el problema de la vida misma; pero no lo trata como si ese problema fuese resoluble algún día, sino *aun cuando y porque* es insoluble. El misterio del movimiento despierta en el hombre el terror a la muerte^[21].

Si suponemos que la física es un modo refinado de autoconocimiento —entendida la naturaleza como imagen, como espejo del hombre—, el ensayo de resolver el problema del movimiento es un esfuerzo en el cual el conocimiento quiere rastrear su propio arcano, su sino.

5

Pero esto no lo consigue más que el ritmo fisiognómico cuando se hace creador, cosa que sucede siempre en el arte, sobre todo en la poesía trágica. El movimiento ofrece siempre perplejidades para el hombre *que piensa*; en cambio, es evidente para el que *intuye*. El sistema perfecto de una visión mecánica de la naturaleza no es fisiognómico, es justamente, un *sistema*, es decir, pura extensión, orden de conceptos y números; no es nada vivo, sino algo producido y muerto.

Goethe, que era artista y no calculista, advertía que «la naturaleza no tiene sistema; tiene vida, es vida y fluye de un centro desconocido hacia un límite incognoscible». Pero para quien no vive, sino que conoce la naturaleza, esta *tiene* un sistema, esta es un sistema y nada más, y, por consiguiente, el movimiento resulta en ella una contradicción. La naturaleza puede ocultar esta contradicción por medio de una fórmula artificiosa; pero esa contradicción *sigue palpitando en los conceptos fundamentales*. El choque y contrachoque de Demócrito, la entelequia de Aristóteles, los conceptos de fuerza, desde el *ímpetus* de los occamitas en 1300 hasta el cuanto de acción de la teoría de la radiación, a partir de 1900, todos encierran esa contradicción. Designad el movimiento *dentro* de un sistema físico con el nombre de *envejecimiento* —envejece de modo real, considerado como experiencia íntima del observador— y sentiréis claramente cuán fatales son la palabra «movimiento» y todas las representaciones que de ella se derivan, con su contenido *orgánico* indestructible. La mecánica no debiera ocuparse de edades ni, *por tanto*, de movimiento. Así, pues —ya que no hay física imaginable sin el problema del movimiento—, no puede haber mecánica cerrada sin lagunas. Existe siempre un punto que es el arranque orgánico de todo el sistema, el punto en que la vida penetra directa e inmediatamente; cordón

umbilical que une el hijo espiritual con la madre vida, el concepto pensado con el sujeto pensante.

Aquí se nos aparecen en un aspecto nuevo los fundamentos de la física fáustica y de la física apolínea. No hay una naturaleza *pura*. En toda naturaleza hay siempre algo de esencia histórica. Si el hombre es ahistórico, como el griego, cuyas impresiones cósmicas quedaban todas absorbidas en un presente puro puntiforme, la imagen de la naturaleza resultará *estática*, encerrada en cada instante en sí misma, esto es, frente al futuro y al pasado. En la física griega no aparece el tiempo como magnitud, ni tiene parte alguna en el concepto aristotélico de «entelequia». Si el hombre posee, en cambio, una disposición histórica, resultará una imagen *dinámica*. El número, el valor-límite de lo producido, será en el caso ahistórico la medida y la magnitud; en el histórico, la *función*. *Medimos* lo presente; *perseguimos* el curso de algo que tiene pasado y futuro. Esta diferencia es la que en la teorización antigua oculta la contradicción interna en el problema del movimiento, y en la occidental la elimina.

La historia es eterno devenir, *eterno futuro*; la naturaleza es lo producido, esto es, *eterno pretérito*^[22]. Por consiguiente, se ha verificado aquí una extraña inversión: la prioridad del producirse sobre lo producido parece anulada. El espíritu, desde su esfera, que es lo producido, lanza una mirada retrospectiva, e invierte el aspecto de la vida; la *idea del sino*, que lleva en sí término y futuro, engendra el *principio mecánico de causa y efecto*, cuyo centro de gravedad se halla en el pasado. El espíritu cambia el orden, trueca la vida temporal por lo vivido espacial e introduce el tiempo como distancia en un sistema cósmico espacial. Mientras que de la dirección se sigue la extensión y de la vida el espacio, como experiencia íntima que crea el mundo, el intelecto humano, en cambio, injerta la vida, *como proceso, en su espacio rígido, en su espacio representado*. Para la vida, el espacio es algo que pertenece a la vida como función; para el espíritu, la vida es algo en el espacio. El sino significa la pregunta *¿adónde?*; la causalidad significa la pregunta *¿de dónde?* Fundamentar científicamente algo equivale a partir de lo producido y realizado para ir en busca de los «fundamentos», siguiendo hacia atrás el camino —el devenir como distancia—, concebido en sentido mecánico. Pero vivir hacia atrás no es posible; solo podemos pensar hacia atrás. El tiempo, el sino, no es reversible; reversible es tan solo eso que el físico llama «tiempo» e introduce en sus fórmulas como magnitud divisible y a veces negativa o imaginaria.

Siempre sentimos esta perplejidad en la noción de movimiento, aunque rara vez comprendemos cuál es su origen y cuánta su necesidad. En la investigación antigua de la naturaleza, los eleáticos, frente a la necesidad de pensar la naturaleza en movimiento, opusieron la noción lógica de que el ser es pensamiento y, por lo tanto, que lo conocido y lo extenso son cosas idénticas y que el conocimiento resulta incompatible con el devenir. Sus objeciones no han sido refutadas y son irrefutables; pero no fueron obstáculo para el desarrollo de la física antigua, que, siendo expresión

indispensable del alma apolínea, se hallaba por encima de las contradicciones lógicas. En la mecánica clásica del barroco, fundada por Galileo y Newton, se ha buscado vanamente una y otra vez una solución satisfactoria, en el sentido dinámico. La historia del concepto de fuerza —cuyas definiciones, continuamente renovadas, caracterizan la pasión del pensamiento puesto en cuestión por esa dificultad misma— es la historia de los intentos hechos para fijar el movimiento matemática y lógicamente, sin dejar residuos. El último intento de importancia se encuentra en la mecánica de Hertz, que hubo de fracasar necesariamente, como todos los ensayos anteriores.

Sin encontrar el origen mismo de toda esta perplejidad —que ningún físico ha podido descubrir aún—, Hertz ha procurado prescindir del concepto de fuerza, comprendiendo bien que el error de todos los sistemas mecánicos debe buscarse en uno de los conceptos fundamentales. Quiso, pues, construir la imagen de la física solo con las magnitudes de tiempo, espacio y masa. Pero no advirtió que el tiempo mismo, que como factor de dirección ha penetrado en el concepto de fuerza, era el elemento *orgánico*, sin el cual no puede haber teoría dinámica y con el cual no puede haber una solución pura. Y aparte de esto, los conceptos de fuerza, masa y movimiento forman una unidad dogmática. Se condicionan unos a otros de manera que la aplicación de uno incluye la aplicación inadvertida de los otros dos. En el término primario de los antiguos, en la *ἀρχή*, está contenida toda la concepción apolínea del problema del movimiento; en el concepto de fuerza está contenida la concepción occidental del mismo problema. El concepto de masa es solo el complemento del de «fuerza». Newton, que era una naturaleza profundamente religiosa, expresaba el sentimiento cósmico del alma fáustica cuando, para hacer comprensible el sentido de las palabras «fuerzas» y «movimiento», hablaba de masas como puntos de aplicación de la fuerza y sustento del movimiento. Así habían concebido los místicos del siglo XIII a Dios y su relación con el mundo. Newton, con su famoso *hypotheses non fingo*, excluía el elemento metafísico; pero su fundación de la mecánica es totalmente metafísica. *La fuerza, en la idea mecánica que de la naturaleza construye el hombre occidental, es lo que la voluntad en su idea del alma y la divinidad infinita en su idea del universo.* Los pensamientos fundamentales de esta física estaban ya dados mucho antes de que naciera el primer físico; yacían en la conciencia religiosa primitiva de nuestra cultura.

6

Asimismo se manifiesta ahora el origen religioso del concepto físico de «necesidad». Se trata de la necesidad mecánica, que campea en esa naturaleza poseída por nosotros con posesión espiritual. No olvidemos, empero, que hay otra necesidad, una necesidad orgánica, una necesidad del sino, que reside en la vida

misma y sirve de fundamento a aquella. La necesidad orgánica produce formas; la necesidad mecánica, limitaciones; la necesidad orgánica se deriva de una certidumbre interior; la necesidad mecánica, de pruebas y demostraciones. Tal es la diferencia entre la lógica trágica y la lógica técnica, entre la lógica histórica y la lógica física.

Dentro de la necesidad misma que la física exige y supone, necesidad de *causa* y *efecto*, existen otras distinciones que hasta ahora han escapado a toda observación. Trátase aquí de nociones muy difíciles y de importancia incalculable. Toda física es la función de un conocer que se verifica en determinado estilo, sin que importe nada el modo como los filósofos describan esta conexión entre lo conocido y el conocer. Toda necesidad natural tendrá, pues, el estilo del espíritu *correspondiente*, y aquí comienzan las distinciones histórico-morfológicas. Puede contemplarse en la naturaleza una necesidad estricta y, sin embargo, ser imposible expresarla en leyes naturales. La expresión en leyes naturales, que para nosotros es evidente, no lo es, en cambio, para hombres de otras culturas, porque supone una forma muy particular de intelección y, por lo tanto, de conocimiento físico, forma característica del espíritu fáustico. Es posible, en efecto, que la necesidad mecánica adopte una expresión en la cual cada caso particular subsista morfológicamente por sí, sin repetirse nunca exactamente; entonces los conocimientos no podrán ser envueltos en fórmulas de validez duradera. Aparecerá la naturaleza en una imagen que podríamos acaso representarnos por analogía con las fracciones decimales infinitas, pero no periódicas, a distinción de las puramente periódicas. Así, sin duda alguna, sintió la «Antigüedad». Este sentimiento anima claramente sus conceptos físicos primarios. El movimiento propio de los átomos, en Demócrito, por ejemplo, se presenta de tal forma, que resulta imposible un cálculo anticipado de los movimientos.

Las leyes naturales son formas de lo conocido, en las cuales un conjunto de casos particulares se condensa en una unidad superior. Queda aquí excluido el tiempo vivo, es decir, es indiferente que el caso se produzca o no, y cuándo y cuántas veces; no se trata de la *sucesión* cronológica de los acontecimientos, sino de su *explicación* matemática^[23]. Nuestra voluntad de dominio sobre la naturaleza se expresa, empero, en la conciencia de que no hay fuerza en el mundo capaz de remover ese cálculo matemático. Esto es fáustico. Desde este punto de vista, el milagro aparece como una infracción de las leyes naturales. En cambio, el hombre mágico ve en el milagro la posesión de una fuerza que no todos tienen y que no contradice a la naturaleza. Y en cuanto al hombre antiguo, era, según Protágoras, la medida, no el creador de las cosas. Con lo cual renunciaba inconscientemente a violentar la naturaleza con descubrimientos y aplicaciones de leyes.

Vemos, pues, que el principio de causalidad en la forma en que para nosotros es evidente y necesario, en la forma en que es tratado unánimemente por la matemática, la física, la crítica del conocimiento, resulta una manifestación del espíritu occidental y, más exactamente, del espíritu barroco. No puede ser demostrado, pues toda prueba hecha en un idioma occidental, toda experiencia de un espíritu occidental, lo supone

ya. Todo *planteamiento* de un problema implica ya la solución correspondiente. El método de una ciencia es la ciencia misma. No cabe duda de que en el concepto de *ley natural* y en la acepción de la física como *scientia experimentalis*^[24], vigente desde Roger Bacon, está ya incluida esa índole especial de necesidad. El modo como los antiguos veían la naturaleza —*álter ego* del modo de *ser* de los antiguos— no contiene, empero, esa especie de necesidad y, sin embargo, en sus determinaciones físicas no se manifiesta flaqueza lógica alguna. Meditemos lo que dicen Demócrito, Anaxágoras y Aristóteles, suma de la física antigua; estudiemos sobre todo el contenido de conceptos tan decisivos como ἀλλοίωσις, ἀνάγκη o ἐντελέχεια y percibiremos con admiración una imagen cósmica conclusa y, por lo tanto, verdadera absolutamente para cierta índole humana; en esa imagen cósmica no se halla rastro de causalidad, en el sentido occidental.

El alquimista y filósofo de la cultura arábica supone también que una necesidad profunda rige en la caverna cósmica; pero es una necesidad completamente distinta de la causalidad dinámica. No hay nexos causales en forma de leyes; existe *una sola* causa, Dios, que es el fundamento *inmediato* de todo efecto. Creer en leyes naturales sería tanto como dudar de la omnipotencia divina. Si alguna vez parece existir una regla, es porque Dios lo ha querido así; pero el que tenga esa regla por necesaria es que ha caído en las redes del malo. Así exactamente sentían Carnéades, Plotino y los neopitagóricos^[25]. *Esta* es la necesidad de los Evangelios, del Talmud y del Avesta. Ella constituye la base de la técnica alquimista.

El número como función se halla relacionado con el principio *dinámico* de la causa y el efecto. Ambas cosas son creaciones del mismo espíritu, formas expresivas de la misma alma, fundamentos que plasman la misma naturaleza objetivada. En realidad, la física de Demócrito se distingue de la de Newton en que la una parte de lo dado a la vista, y la otra de las relaciones abstractas que se desarrollan desde las cosas. Los «hechos» de la física apolínea son *cosas* y residen en la superficie de lo conocido; los «hechos» de la física fáustica son *relaciones* inaccesibles a la vista del lego, relaciones que quieren ser conquistadas por el espíritu y, por último, que necesitan para su comunicación un idioma secreto, solo inteligible en su perfección al versado en la física. La antigua necesidad estática aparece inmediatamente en los fenómenos cambiantes; el principio dinámico de la causalidad se cierne allende las cosas, rebajando o anulando su realidad sensible. Preguntémonos qué significación tiene la expresión «un imán», suponiendo conocida toda la teoría actual.

El principio de la conservación de la energía formulado por J. R. Mayer ha sido considerado en serio como una mera necesidad del pensamiento, cuando en realidad es una transcripción del principio de la causalidad dinámica, por medio del concepto físico de fuerza. La apelación a la «experiencia» y la disputa sobre si una noción es de necesidad intelectual o es empírica, o, en términos kantianos, sobre si es cierta *a priori* o *a posteriori* —Kant se engañó grandemente sobre los fluctuantes límites entre ambas nociones—, es característica del pensamiento occidental. Nada nos

parece más evidente e inequívoco que la «experiencia» como fuente de la ciencia exacta. El experimento de tipo fáustico, fundado en hipótesis metódicas y haciendo uso de las mediciones, no es más que la elaboración sistemática y exhaustiva de esa experiencia. Pero nadie ha notado que semejante concepto de la experiencia, con su contenido dinámico y agresivo, implica toda una intuición del universo, y que para hombres de otras culturas ni hay ni puede haber experiencia en ese sentido preciso. Cuando nos negamos a reconocer los productos científicos de Anaxágoras o Demócrito como resultados de una experiencia auténtica, esto no significa que esos antiguos no supieran interpretar sus intuiciones y elaboraran meras fantasías; significa tan solo que nosotros echamos de menos en sus generalizaciones el elemento causal, que *para nosotros* constituye el sentido de la palabra «experiencia». Es manifiesto que nunca se ha reflexionado suficientemente sobre el carácter peculiarísimo de este concepto puramente fáustico. Lo característico de él no es la contraposición a la fe, contraposición que reside en el aspecto superficial. Por el contrario, la experiencia exacta, sensible y espiritual, es, por su estructura, perfectamente congruente con la experiencia del corazón, con las visiones de los momentos significativos que han enseñado las personalidades profundamente religiosas de Occidente, Pascal, por ejemplo, que era a la par matemático y jansenista con *la misma* necesidad interior. La experiencia significa para nosotros una *actividad* del espíritu, que no se limita a las impresiones momentáneas y presentes, que no las acoge como tales, no las reconoce, no las ordena, sino que las inquiere y provoca para superar su presencia sensible y reducirlas a una unidad ilimitada que descompone su palpable aislamiento. Lo que nosotros llamamos «experiencia» se orienta *desde lo singular hacia el infinito*. Por eso mismo contradice al sentimiento antiguo de la naturaleza. El camino por donde nosotros adquirimos la experiencia es para el griego el camino por donde se pierde. Por eso el griego permanece apartado de los métodos violentos que el experimento emplea. Por eso su física, lejos de ser un poderoso sistema de leyes y fórmulas elaboradas, abstractas, sistema que violenta y somete a su dominio las cosas sensibles dadas —solo este saber es poder—, es una suma de impresiones bien ordenadas, no deshechas, sino más bien fortalecidas por imágenes sensibles, un conjunto que deja intacta la naturaleza en la plenitud de su existencia. Nuestra física exacta es imperativa; la física antigua es θεωρία, en su sentido literal, esto es, producto de una contemplación pasiva.

7

No hay, pues, duda alguna de que el mundo de las formas físicas corresponde perfectamente a los mundos *correlativos* de la matemática, de la religión y del arte plástico. Un profundo matemático —no un maestro del cálculo, sino uno que sienta el

espíritu vivo de los números— comprende que con su ciencia «conoce a Dios». Pitágoras y Platón supieron esto, como Pascal y Leibniz. Terencio Varrón, en sus investigaciones sobre la vieja religión romana, dedicadas a César, distingue con precisión romana la *theologia civilis*, suma de la fe públicamente reconocida, de la *theologia mythica*, mundo de las representaciones poéticas y artísticas, y de la *theologia physica*, especulación filosófica. Si aplicamos esta diferenciación a la cultura fáustica, pertenecerán a la primera teología las enseñanzas de santo Tomás, de Lutero, de Calvino, de san Ignacio de Loyola; a la segunda, Dante y Goethe; a la tercera, la física científica en tanto que bajo sus fórmulas introduce imágenes.

No solo el hombre primitivo y el niño, sino también los animales superiores, desarrollan por sí mismos, partiendo de las pequeñas experiencias consuetudinarias, una imagen de la naturaleza que encierra la suma de los caracteres técnicos que ellos han advertido repetirse siempre. El águila «sabe» en qué momento tiene que precipitarse sobre la presa; el pájaro cantor que está empollando, «conoce» la proximidad de una marta; la fiera «descubre» el lugar de su comida. En el hombre, esta experiencia de los sentidos se ha condensado y profundizado en el sentido de experiencia visual. Pero al establecerse la costumbre de hablar con palabras, la intelección se separa de la visión y sigue desenvolviéndose independiente, en forma de pensamiento: a la *técnica* de la comprensión momentánea sigue la *teoría*, que representa una *re-flexión*. La técnica se orienta hacia la proximidad visible y la necesidad inmediata. La teoría se orienta hacia la lejanía, hacia los estremecimientos de lo *invisible*. Junto al breve saber de cada día, viene a colocarse la fe. Y, sin embargo, el hombre desarrolla un nuevo saber y una nueva técnica de orden superior: al mito sigue el culto. El mito *conoce los númina*; el culto los *conjura*. La teoría, en sentido sublime, es completamente religiosa. Solo mucho después, en épocas muy posteriores, el hombre separa de la teoría religiosa la teoría física, *al adquirir conciencia de los métodos*. Pero, aparte de esto, poco es lo que cambia. El mundo imaginado por la física sigue siendo mitológico; el proceder de la física sigue un culto que conjura los poderes residentes en las cosas, y la índole de las imágenes y de los métodos sigue dependiendo de las de la religión correspondiente^[26].

A partir del Renacimiento posterior, la representación de Dios, en el espíritu de todos los hombres significativos, se hace cada día más semejante a la idea del espacio puro, infinito. El Dios de los Ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola es el mismo Dios del cantar luterano *Castillo firme...*; es el Dios de los improperios de Palestrina y de las cantatas de Bach. Ya no es el *Padre* de san Francisco de Asís y de las bóvedas catedralicias, tal como lo sentían los pintores del gótico, Giotto y Esteban Lockner; ya no es un Dios personal, presente, providente y dulce; ahora es un principio impersonal irrepresentable, inaprehensible, misteriosamente activo en el infinito. Todo resto de personalidad se consume en abstracción inintuible; y para reproducir la idea de este Dios, ya solo está capacitada la música instrumental de gran estilo, pues la pintura del siglo XVIII flaquea y pasa a segundo término. *Este*

sentimiento de Dios es el que ha dado forma a la imagen física de Occidente, a nuestra naturaleza, a nuestra «experiencia» y, por lo tanto, a nuestras teorías y métodos, en oposición a las del hombre antiguo. La fuerza moviendo la masa: esto es lo que Miguel Ángel ha pintado en los techos de la capilla Sixtina; esto es lo que desde el modelo del Gesù ha encumbrado las fachadas de las catedrales hasta la violenta expresión de Della Porta y Maderna, y desde Enrique Schütz ha elevado la música eclesiástica a los mundos sonoros del siglo XVIII; esto es lo que en las tragedias de Shakespeare llena de acontecer cósmico la escena amplificada hasta el infinito; esto es, por último, lo que Galileo y Newton han conjurado en fórmulas y conceptos.

La palabra «Dios» tiene un sonido muy distinto pronunciada bajo las bóvedas de las catedrales góticas y en los claustros de Maulbronn y San Gall, que pronunciada en las basílicas de Siria y en los templos de la Roma republicana. Esa *impresión de selva* que producen las catedrales, con la nave central más alta que las naves de los costados, oponiéndose así a la basílica de techumbre plana; esa transformación de las columnas, que por su base y su capitel tenían en la Antigüedad el valor de cosas aisladas en el espacio, y que ahora se han convertido en pilares y haces de pilares, brotando del suelo para repartir y confundir sus ramas y sus líneas en el infinito, por encima de la cúspide; esas vidrieras gigantescas que, anulando el muro, bañan el espacio en una luz incierta, todo eso es la realización arquitectónica de un sentimiento cósmico que había encontrado su más primitivo símbolo en los *bosques* de las llanuras nórdicas, en las bóvedas de enramadas con su misteriosa confusión, con el susurro de sus hojas, en eterno movimiento, sobre la cabeza del espectador, con las altas copas que aspiran a desprenderse de la tierra. Pensad en la ornamentación románica y su profunda relación con el sentido de los bosques. El bosque infinito, solitario, crepuscular, ha sido siempre el anhelo oculto de todas las formas arquitectónicas de Occidente. Por esto, cuando declina la energía formal del estilo, en el gótico posterior, como en el barroco moribundo, el idioma abstracto de las líneas tiende a deshacerse en naturalismo de hojarasca y enramada.

Los cipreses y los pinos producen la impresión de cuerpos euclidianos; no hubieran podido ser nunca símbolos del espacio infinito. El roble, el haya, el tilo, con sus vacilantes manchas de luz en los espacios llenos de sombra, producen una impresión incorpórea, ilimitada, espiritual. El tronco de un ciprés encuentra la perfecta conclusión de su tendencia perpendicular en la columna clara de su copa fusiforme; el tronco de un roble es como un afán insaciado, insaciable, de trascender allende la cima. En el fresno dijérase cumplida la victoria de las ramas ascendentes sobre la corona. El aspecto del fresno tiene algo de cosa disuelta, como una libre propagación en el espacio, y acaso por eso fuera el fresno un símbolo del mundo de la mitología nórdica. Los murmullos de la selva —cuyo encanto no sintió ningún poeta antiguo, por no residir en las posibilidades del sentimiento apolíneo de la naturaleza— parecen preguntar misteriosos: ¿adónde?, ¿de dónde?, y semejan ahogar el

momento en eternidad. Por eso tienen una profunda relación con el sino, con el sentimiento de la historia y de la duración, de la dirección fáustica, llena de melancólica solicitud, orientada hacia un futuro infinitamente lejano. Por eso el instrumento de la devoción occidental ha sido el órgano, cuyos bramidos profundos y sonoridades claras llenan nuestras iglesias, y cuyos sonos, por oposición al tono pastoso y luminoso de la lira y la flauta antiguas, tienen algo de ilimitado e inmenso. La catedral y el órgano forman una unidad simbólica, como el templo y la estatua. La historia de la construcción de los órganos, uno de los capítulos más profundos y conmovedores de nuestra historia musical, es una historia de anhelos hacia el bosque, hacia el lenguaje del bosque, templo propio de la religiosidad occidental. Desde los versos de Wolfram de Eschenbach hasta la música de *Tristán*, ese anhelo ha permanecido invariablemente fecundo. El afán de la orquesta en el siglo XVIII se orientaba sin cesar a semejarse al órgano. La palabra «flotar», que resulta absurda aplicada a las cosas antiguas, es, en cambio, por igual importante en la teoría de la música, en la pintura al óleo, la arquitectura, la física dinámica del barroco. Cuando en un espeso bosque de poderosos troncos oímos el rugido de la tormenta, comprendemos al punto lo que significa la idea de la fuerza que mueve la masa.

Así, del sentimiento primario que anima la existencia, ahora ya reflexiva, surge una representación cada día más determinada de lo divino en el mundo exterior circundante. El que conoce, recibe la impresión de un movimiento en la naturaleza exterior; siente en torno suyo una *vida ajena*, difícil de describir, una vida de potencias incógnitas. Atribuye el origen de esos efectos a unos *númina*, alo «otro», en tanto que *este otro* posee también vida. La admiración ante el *movimiento ajeno* es tanto el origen de la religión como el de la física. La religión y la física son la interpretación de la naturaleza o imagen del mundo circundante; aquella por medio del alma, esta por medio del intelecto. Las «potencias» son a un tiempo mismo el primer objeto de la veneración temerosa o amorosa y de la investigación crítica. Existe una experiencia religiosa y una experiencia científica.

Adviértase bien ahora de qué manera la conciencia de las culturas particulares condensa espiritualmente los *númina* originarios. Los designa con palabras significativas, con *nombres*, y de ese modo los conjura: concibe, limita. Así caen los *númina* bajo el poderío espiritual del hombre que posee sus nombres. Y ya hemos dicho que toda la filosofía, toda la física, todo lo que se encuentra en alguna relación con el «conocer», no es, en última instancia, más que un modo infinitamente refinado de *aplicar a lo «extraño» el encantamiento del nombre que usan los hombres primitivos*. Pronunciar el nombre «exacto» —en la física el concepto de exacto— es un conjuro. Así, las deidades y los conceptos científicos nacen primero como nombres que evocamos y a los que se une una representación sensible cada vez más determinada. El *numen* se convierte en *deus*; el concepto, en representación. ¡Qué encanto libertador tiene para la mayoría de los sabios la simple enunciación de ciertas expresiones como «cosa en sí», «átomo», «energía», «gravedad», «causa»,

«evolución»! Es el mismo encanto que sentían los labradores latinos en los nombres de Ceres, Conso, Jano, Vesta^[27].

Para el sentimiento cósmico de los antiguos, en correspondencia con la experiencia apolínea de la profundidad y su simbolismo, *la* realidad era el cuerpo aislado. Por consiguiente, *su figura aparente a la luz* era para los antiguos lo esencial, el sentido propio de la palabra «realidad». Lo que no tiene forma, lo que no es forma, no es, no existe. Partiendo de este sentimiento fundamental, que nunca podremos imaginar bastante fuerte y enérgico, el espíritu antiguo creó como *contraconcepto*^[28] de la forma el concepto de «lo otro», lo que no es forma, la materia, la ἀρχή οὐλῆς, lo que en sí mismo no tiene realidad y, como simple complemento de la realidad verdadera, representa una necesidad secundaria, adjetiva. Se comprende, pues, cómo había de estar formado el mundo de las antiguas deidades. Era una humanidad superior, junto a los hombres. Los dioses son figuras perfectas, las más sublimes posibilidades de la forma corporal presente; en lo inesencial, en la materia, no se distinguen de los hombres, y, por lo tanto, se hallan sometidos a la misma necesidad cósmica y trágica que estos.

En cambio, el sentimiento cósmico del alma fáustica vive la profundidad de muy distinto modo. Para él, el conjunto de la realidad verdadera es el puro espacio activo. El espacio es *la* realidad absoluta. Por eso lo que perciben los sentidos, lo que, con fórmula característica y típicamente estimativa, decimos que llena el espacio, produce en nosotros la impresión de un hecho de segundo orden, de algo problemático, en el acto de conocer la naturaleza, de una apariencia y resistencia que es preciso vencer, si se quiere, como filósofo o físico, descubrir el contenido propio de la realidad. El escepticismo occidental no ha combatido nunca el espacio; siempre a las cosas palpables. El concepto *superior* es el espacio —la fuerza es tan solo una expresión menos abstracta de ello—; y como *contraconcepto* del espacio aparece la masa, lo que está en el espacio. La masa depende del espacio, no solo lógica, sino también físicamente. La hipótesis de un movimiento ondulatorio de la luz, que es la base de la concepción de la luz como forma de la energía, tiene por necesaria consecuencia la de una masa correspondiente: el éter lumínico. Una definición de la masa se deriva, con todas sus propiedades, de la definición de una fuerza; pero no esta de aquella. Y ello sucede con la necesidad de un símbolo. Todos los conceptos antiguos de la sustancia, por muy distinta que su acepción sea, ya en el sentido idealista, ya en el realista, designan siempre *lo que recibe la forma*, esto es, una negación, que ha de tomar en cada caso sus determinaciones más inmediatas del concepto fundamental de forma. Todos los conceptos occidentales de la sustancia designan *lo que se mueve*, esto es, una negación también, pero negación de otra unidad. La *forma y lo informe*, la fuerza y lo sin fuerza: en estos términos se expresa clarísimamente la polaridad que sirve de base a la impresión cósmica de las dos culturas y que agota todas sus formas. La filosofía comparativa ha reproducido hasta ahora inexacta y confusamente con la misma palabra «materia» dos cosas distintas: el sustrato de la forma en la Antigüedad

y el sustrato de la fuerza en la cultura occidental. Nada más diferente, empero, que estos dos sustratos. Habla aquí el sentimiento de Dios, un *sentimiento de valor*. La deidad antigua es forma suprema; la deidad fáustica es fuerza suma. Y «lo otro» es lo no divino, algo a que el espíritu no concede la dignidad del ser real. Lo no divino es para el sentimiento cósmico apolíneo la sustancia sin forma; para el fáustico, la sustancia sin fuerza.

8

Es un prejuicio científico el creer que los mitos y las representaciones de las deidades sean una creación del hombre primitivo y que «con el progreso de la cultura» se extinga la fuerza mitoplástica. Sucede justamente lo contrario. Si no fuera porque la morfología de la historia ha sido hasta hoy un mundo casi desconocido de problemas, se hubiera visto que esa potencia mitoplástica, que se supone repartida universalmente, está, en realidad, limitada a ciertas edades; y se hubiera comprendido, al fin, que esa capacidad que tiene un alma de llenar su mundo de figuras, rasgos y símbolos *de carácter uniforme* no pertenece *justamente* a la edad primitiva, sino solo a la juventud de las *grandes* culturas^[29]. Todo gran mito aparece al despertar un alma colectiva. Es la primera hazaña plástica del alma. Se encuentra, pues, aquí, y no en otra parte, y aquí se encuentra con necesidad.

Supongo desde luego que las representaciones religiosas de los pueblos primitivos —como los egipcios de la época de los tinitas, los judíos y persas antes de Ciro^[30], los héroes de los castillos micenianos y los germanos de las invasiones^[31]— no son mitos superiores; son, sí, una suma de rasgos dispersos y cambiantes, cultos adheridos a ciertos nombres, leyendas fragmentariamente desarrolladas, pero no un *orden divino*, no un *organismo* mítico, no un cuadro universal cerrado, de fisonomía uniforme. Asimismo no puedo llamar arte a la ornamentación que en este período se practica. Por otra parte, los símbolos y leyendas que son corrientes hoy o que eran corrientes hace siglos en pueblos aparentemente primitivos, deben ser objeto de las mayores dudas y críticas, porque desde hace miles de años no hay comarca en la tierra que haya permanecido intacta de todo influjo procedente de las grandes culturas extranjeras.

Así, pues, hay tantos mundos mitológicos como hay culturas, como hay arquitecturas. Les precede en el tiempo el caos de las figuras incompletas, en que la moderna investigación mitológica se pierde, por carecer de un principio director; este período caótico no entra en consideración, por lo que ya hemos dicho. En cambio, atribuimos importancia a otras formaciones que hasta ahora nadie ha vislumbrado. En la época homérica (1100-800) y en la época correspondiente germanocaballeresca

(900-1200)^[32], en la edad *épica*, no antes ni después, es cuando se produce el gran cuadro cósmico de una nueva religión. A esas fechas corresponde en la India la época védica y en Egipto la de las pirámides. Algún día se descubrirá que la mitología egipcia llega realmente a su mayor *profundidad* con las dinastías III y IV.

Solo así se comprende la inmensa riqueza de creaciones religiosointuitivas que llena los tres siglos de la época imperial germánica. Se está formando la *mitología fáustica*. Hasta ahora no se veía la extensión y unidad de este mundo de formas míticas, porque los prejuicios religiosos y eruditos invitaban a estudios fragmentarios de las partes católicas o de las partes paganoseptentrionales. Pero no existe diferencia alguna. El profundo cambio de significación que se produce en el círculo de las representaciones cristianas es, como acto creador, idéntico en un todo a la composición de los cultos paganos de la época de las migraciones. A este movimiento pertenecen todas las leyendas populares de la Europa occidental, que recibieron entonces su forma simbólica, aunque su sustancia sea a veces de origen muy anterior o se relacione después con otros sucesos muy posteriores y se enriquezca con la adición consciente de ciertos rasgos o episodios. A este movimiento pertenecen las grandes leyendas divinas de los Eddas y gran número de motivos tomados de los poemas evangélicos escritos por frailes eruditos. Hay que añadir la leyenda heroica alemana de Sigfredo, Gudrun, Dietrich, Wieland, que culmina en los Nibelungos, y junto a ella la leyenda caballeresca, enormemente rica, derivada de los viejos cuentos célticos y perfeccionada entonces por los franceses: el rey Arturo y la Tabla Redonda, el santo Grial, Tristán, Parsifal y Roldán. Deben agregarse, por último, las interpretaciones, tanto más profundas cuanto más inadvertidas, que alteran los rasgos todos de la Pasión de Cristo, la riqueza extraordinaria de las leyendas de los santos, cuyo florecimiento llena los siglos X y XI. En esta época se produjeron las vidas de Santa María, las historias de san Roque, san Sebaldo, san Severino, san Franco, san Bernardo y santa Odilia. En 1250 se compuso la *Leyenda áurea*; era el tiempo en que florecía la épica cortesana y la poesía de los escaldos irlandeses. A los grandes dioses de Walhalla septentrional corresponden los «catorce apotrópeos» que la Alemania del sur reunió en grupo mítico. Junto a la descripción del Ragnarok^[33] (Ocaso de los dioses), que hace el Voluspa, hay una concepción cristiana del mismo en el *Muspilli*^[34] de la Alemania meridional. Esta gran mitología, como la poesía heroica, se forma en las capas *superiores* de la humanidad juvenil. Pertenece a las dos clases sociales de la nobleza y el sacerdocio. Su hogar es el castillo y la iglesia, no la aldea. Por el pueblo pasa una sencilla corriente de leyendas que atraviesa los siglos en forma de cuentos, creencias y supersticiones, corriente que no puede separarse, sin embargo, de esos mundos de superior contemplación^[35].

Para comprender el sentido último de estas creaciones religiosas hay un hecho muy característico: el Walhalla no es de origen germánico primitivo, y las tribus de las migraciones no lo conocían. El Walhalla se forma de pronto, por una profunda necesidad, en la conciencia de los pueblos nacidos en el suelo de Occidente. Esta

creación del Walhalla «se corresponde», pues, con la del Olimpo, que conocemos por la épica de Homero, y que tampoco es de origen miceniano. Y el Walhalla se desarrolló en el cuadro cósmico de las dos clases sociales superiores, como derivación del Hel; en la creencia popular, el Hel siguió siendo el reino de los muertos^[36].

Hasta ahora no se ha tenido en cuenta la profunda unidad interior y el perfecto simbolismo uniforme de este mundo de los mitos y leyendas fáusticas. Mas Sigfredo, Balder, Roldán, Heliand, son distintos nombres de una y la misma figura. El Walhalla y los campos del bienaventurado Avalon; la Tabla Redonda del rey Arturo y la comida de los einherios; María, Friga y Frau Hölle, significan lo mismo. Frente a esta identidad de sentido, la procedencia exterior de los elementos y motivos materiales —tema a que la investigación mitológica ha dedicado un exceso de celosa labor— aparece como un rasgo de la superficie histórica, sin profunda significación. El origen de un mito no demuestra *nada* acerca de su *sentido*. *El numen* mismo, la forma primaria del sentimiento cósmico, es pura e indeliberada creación, y es intraducible. Cuando un pueblo se convierte a otra creencia, o por admiración imita a otro pueblo, lo que recibe de este son meros nombres, vestiduras, máscaras, que él incorpora a su peculiar sentimiento, sin tomar nunca, empero, el sentimiento ajeno. Los viejos motivos célticos y germánicos, lo mismo que el tesoro de las formas antiguas, conservado por monjes eruditos, y el tesoro de la fe cristianooriental, recogido por la Iglesia occidental, deben considerarse como la materia con que el alma fáustica, en esos siglos, se construyó una propia arquitectura mítica. En este estadio de un alma recién despierta, ¿qué importa que los espíritus y los labios en los cuales toma vida el mito sean los de «individuos» —escaldos, misioneros, sacerdotes— o los del «pueblo»? Y asimismo es de poca importancia para la interior independencia de lo que nace aquí el hecho de que las representaciones cristianas hayan sido las predominantes en la formación.

En las culturas antiguas, árabe y occidental —siempre en su primavera— encontramos un mito de estilo estático, mágico y dinámico, respectivamente. Si examinamos los detalles de la forma, encontraremos allá una actitud, acá una acción; allá una realidad, acá la voluntad; en la Antigüedad, el cuerpo palpable, la plenitud visible que, por lo que se refiere a la forma de adoración, tiene su centro de gravedad en un *culto* lleno de impresiones sensibles; en el norte, en cambio, el espacio, la fuerza y, por lo tanto, una religiosidad de colorido principalmente *dogmático*. En estas primeras creaciones del alma joven es donde mejor se manifiesta la afinidad entre las figuras del Olimpo, las estatuas áticas y el templo dórico; entre la basílica cupular, el «espíritu de Dios» y el arabesco; y, finalmente, entre el Walhalla y el mito de María, la nave central ascendente de las catedrales y la música instrumental.

El alma arábica, en los siglos que van de César a Constantino, construyó su mito, aquella masa fantástica de cultos, visiones y leyendas, que aun hoy es casi inabarcable por la erudición^[37]; aquellos cultos sincretísticos como los del Baal sirio,

los de Isis y Mitra, que fueron transformados por completo en el suelo sirio; aquellos evangelios, aquellas historias de apóstoles, aquellos apocalipsis innumerables, las leyendas cristianas, persas, judías, neoplatónicas, maniqueas, las jerarquías celestes y angélicas de los padres de la Iglesia y de los gnósticos. La Pasión de los Evangelios, *epopeya propia de la nación cristiana*, entre la historia de la niñez y los hechos de los apóstoles; la leyenda de Zaratustra, formada al mismo tiempo. He aquí, a nuestro parecer, las figuras heroicas de la epopeya árabiga, figuras parejas a las de Aquiles, Sigfredo y Parsifal. Las escenas de Getsemaní y del Gólgota no le ceden a los más sublimes cuadros de la leyenda helénica y germánica. Estas visiones mágicas se desarrollaron, casi sin excepción, bajo la impresión de la Antigüedad moribunda, que les prestó, según los casos, nunca el contenido, pero sí muchas veces la forma. No tenemos idea de la cantidad de elementos apolíneos que hubieron de sufrir una reinterpretación para que el mito cristiano primitivo llegase a adquirir la forma firme que tenía ya en tiempos de san Agustín.

9

El politeísmo antiguo posee, pues, un estilo propio, que lo distingue de cualquier otra manera de concebir el sentimiento cósmico, por muy afín que parezca exteriormente. Solo una vez ha existido este modo, que consiste en tener, no una deidad, sino dioses; y ha existido en la única cultura que condensó en la estatua del hombre desnudo la cifra y compendio de todo arte.

La naturaleza, tal como el hombre antiguo la percibía y conocía en su derredor; la suma de las cosas corpóreas de cumplidas formas, no podía ser divinizada de distinto modo. La pretensión de Yahvé, que quiere ser reconocido como Dios único, le parecía ateísmo al romano. Un solo dios, para él, es como *ningún* dios. De aquí la fuerte aversión de la conciencia popular grecorromana contra los filósofos, en tanto que estos eran panteístas, es decir, ateos. Los dioses son cuerpos, *somata* de especie perfecta; y el *soma*, en el sentido matemático como en el físico, en el jurídico como en el poético, implica pluralidad. El concepto de ζῶον πολιτικόν es aplicable también a los dioses; nada tan extraño a los dioses como la soledad, el existir aislados y por sí. Por eso a su existencia conviene la nota de una constante *proximidad*. Tiene una importancia grandísima el hecho de que en la Hélade falten los dioses astrales, los *númina* de la lejanía. Helios no tenía culto más que en Rodas, ciudad semioriental. Selene carecía en absoluto de culto. Y en la poesía cortesana de Homero son estos dioses simples medios de expresión artística, o, según la terminología romana, elementos del *genus mythicum* no del *genus civile*. La vieja religión romana, que manifiesta con singular pureza el sentimiento cósmico de los antiguos, no reconoce como deidades ni el Sol ni la Luna, ni la tormenta, ni las nubes. Los murmullos de la

selva, la soledad del bosque, las tormentas y temporales marinos, que llenan el sentimiento de la naturaleza en el hombre fáustico y dan un carácter peculiar a sus creaciones míticas, dejan intacto al hombre antiguo. Solo las cosas concretas, el rebaño, la puerta, *este* bosque, *aquel* campo, *este* río, *aquella* montaña, se convierten para él en seres. Todo lo que tiene lejanía, todo lo que produce impresiones ilimitadas e incorpóreas, todo lo que pueda incluir el espacio como realidad divina en la naturaleza, todo eso, el mito antiguo lo aparta de sí, del mismo modo que la pintura al fresco de los antiguos, pintura sin fondos, excluye las nubes y el horizonte, que son, en cambio, los que dan alma y sentido a los paisajes del barroco. La multitud ilimitada de los dioses antiguos —cada árbol, cada fuente, cada casa, cada parte de la casa son un dios— significa que cada cosa palpable es un ser que existe *por sí* y que ninguna está en función de otra.

El cuadro de la naturaleza apolínea y el de la naturaleza fáustica se sustentan siempre en símbolos opuestos: la cosa singular y el espacio *único*. El Olimpo y los infiernos son lugares definidos con toda la precisión de los sentidos. En cambio, el imperio de los enanos, elfos y duendes y el Walhalla, andan perdidos por el espacio, no se sabe dónde. En la religión romana, la *tellus mater* no es la «madre tierra», sino el campo precisamente limitado. *Fauno* es *el* bosque; *Volturno*, *el* río; la semilla se llama *Ceres*, la cosecha se llama *Conso*. *Sub Jove frigido* significa en Horacio —en expresión típicamente romana— bajo el cielo frío. Ni siquiera se intenta reproducir en imágenes el lugar de la veneración, pues ello significaría duplicar el dios. No solo el instinto romano, sino también el griego se rebeló durante mucho tiempo contra las imágenes de los dioses; como lo demuestran la plástica, que se hace cada vez más profana, contraria a la fe popular, y la filosofía *piadosa*^[38]. En la casa, *Jano* es la puerta, considerada como un dios; *Vesta* es el hogar, considerado como diosa. Las dos funciones de la casa han transformado sus objetos en seres, en dioses. Las divinidades fluviales de Grecia, como Aqueloo, que aparece en forma de toro, no son habitantes del río, sino el río mismo. Los Panes y los sátiros son los campos y los caminos, al mediodía, considerados como seres. Las dríades y hamadríades *son* los árboles. En muchos sitios se adoraban árboles especialmente bellos, sin darles un nombre, adornándolos con cintas y ofrendas. En cambio, las hadas, los endriagos, los enanos, las brujas, las valquirias y demás de esta especie, tropeles errantes de las lamas por la noche, no tienen nada de esa materialidad localizada. Las náyades *son* las fuentes. En cambio, las nixas y mandrágoras, los espíritus lígneos y los elfos son almas que moran en fuentes, árboles y casas por un *conjuro*, del que aspiran a librarse para seguir errando en libertad. Esto contradice exactamente la impresión plástica de la naturaleza. Las cosas son aquí vividas como espacios de otra índole. Una ninfa, es decir, una fuente, adopta la figura humana cuando quiere visitar a un hermoso pastor; pero una nixa es una princesa desaparecida, con rosas en los cabellos, que a medianoche sale del lago en cuyas aguas vive. El emperador Barbarroja reside en Kyffhäuser y dama Venus en Hörselberg. Dijérase que en el universo fáustico no hay

nada material, nada impenetrable. Las cosas sugieren vislumbres de otro mundo; su rigidez, su dureza, es aparente, y hay mortales favorecidos por el don de traspasar con la mirada las rocas y las montañas, rasgo que no podría presentarse en el mito antiguo, rasgo que anularía el mito antiguo. ¿No es esa, empero, la opinión secreta de nuestra teoría física? ¿No es cada nueva hipótesis una especie de misteriosa clave? Ninguna otra cultura conoce tantas leyendas de tesoros ocultos en montañas y lagos, de imperios, palacios y jardines misteriosos, subterráneos, en donde viven otros seres. El sentimiento fáustico de la naturaleza niega la sustancia del mundo visible. Ya no hay nada terrestre; solo el espacio es real. El cuento disuelve la materia de la naturaleza, como el estilo gótico la masa pétrea de sus catedrales, que se enreda en una muchedumbre de formas y líneas espirituales, sin peso, sin límite.

Para comprender el politeísmo antiguo, orientado insistentemente en el sentido del atomismo somático, quizá sea lo mejor estudiar su actitud frente a los «dioses extranjeros». Para el antiguo, los dioses de los egipcios, fenicios, germanos, eran también dioses reales, en cuanto que se podía unir a sus nombres una representación, una imagen. La frase «no existen» carece de sentido dentro de este sentimiento cósmico. El griego adora a los dioses extraños cuando entra en contacto con el país de estos dioses. Como una estatua, como una *polis*, los dioses son cuerpos euclidianos, sitios en un lugar. Son seres de la proximidad y no del espacio universal. Cuando se está en Babilonia, Zeus y Apolo quedan lejos; por eso hay que reverenciar *especialmente* a los dioses indígenas. Esto es lo que significaban aquellos altares con la inscripción «Al dios ignoto», que san Pablo, en los Hechos de los Apóstoles, interpretó característicamente en un sentido erróneo magicomonoteísta. Son los dioses que el griego no conoce de nombre, pero que los extranjeros, en los grandes puertos, en el Pireo o en Corinto, adoran, y que, por lo tanto, son acreedores al respeto. El derecho sacro de los romanos manifiesta este sentido con una claridad clásica en las fórmulas de invocación; por ejemplo: la *generalis invocatio*, estrictamente pronunciada^[39]. El universo es la suma de las cosas, y los dioses son cosas. Por eso el romano admite todos los dioses, aun aquellos con quienes no ha tenido todavía relaciones prácticas, históricas. Quizá no los conozca directamente; acaso son los dioses de sus enemigos; pero *son* dioses, porque lo contrario es inimaginable. Tal es el sentido de aquellos términos sacros en Livio (VIII, 9, 6): *di quibus est potestas nostrorum hostiumque*. El pueblo romano confiesa que el círculo de sus dioses está momentáneamente circunscrito, y con esa fórmula añadida al término de la oración, después de haber nombrado por sus nombres los dioses propios, manifiesta su voluntad de no agraviar el derecho de los demás. Según el derecho sacro, cuando la ciudad de Roma toma posesión de un país extraño, adquiere también todas las obligaciones religiosas de la comarca y de sus dioses. Esta es una consecuencia lógica del sentimiento cósmico antiguo, que tenía un sentido *aditivo*. Pero el reconocimiento de una deidad no equivalía, ni mucho menos, a la adopción de las formas en que se practicaba su culto, como lo demuestra el caso de la Gran

Madre, de Pesinonte, que fue recibida en Roma durante la segunda guerra púnica, a consecuencia de una profecía de la sibila, pero cuyo culto, impregnado de un sentimiento altamente contrario a la Antigüedad, era practicado por sacerdotes del propio país y estaba sometido a una estricta vigilancia policiaca, quedando prohibido el ingreso en este sacerdocio, bajo pena de multa, no solo a los ciudadanos romanos, sino hasta a los esclavos. El sentimiento antiguo se contentaba con recibir a la diosa; en cambio, hubiera sentido una grave ofensa en la práctica personal de un culto que el romano menospreciaba. En estos casos la conducta del Senado es decisiva. Pero el pueblo, por sus continuas mezclas con los orientales, empezó a encontrar cierto gusto en estos cultos, y el ejército romano de la época imperial, de abigarrada composición, fue incluso uno de los más importantes propagadores del sentimiento mágico.

Desde este punto de vista se comprende que el culto de hombres divinizados haya sido un elemento *necesario* en el mundo de estas formas religiosas. Pero hay que distinguir exactamente entre las manifestaciones antiguas y las orientales, que guardan con aquellas una superficial semejanza. El culto del emperador romano, esto es, la adoración del *genius* del príncipe vivo y de sus predecesores muertos, los *divi*, se ha confundido hasta ahora con la adoración ceremonial del soberano en los reinos del Asia Menor, sobre todo en Persia^[40]; se ha confundido, sobre todo, con la divinización posterior de los califas —divinización que tenía un sentido harto distinto—, que ya aparece plenamente formada en Diocleciano y Constantino. Pero, en realidad, son cosas muy diferentes. Es posible que en Oriente la confusión de esas formas simbólicas de tres culturas haya alcanzado un alto grado de síntesis; Roma, en cambio, realizó el puro tipo antiguo sin equívoco alguno. Ya ciertos griegos, como Sófocles y Lisandro, y sobre todo Alejandro, fueron llamados dioses, no solo por los aduladores, sino por el pueblo mismo, que sentía su divinidad en un sentido muy preciso. Entre la divinidad de una cosa, de un bosquecillo, de un manantial, o de una estatua que representa al dios, y la divinidad de un hombre sobresaliente que primero es héroe y luego dios, no hay más que un paso. En uno como en otro se adoraba la forma perfecta con que se había realizado la sustancia cósmica, lo que en sí no es divino. El cónsul en el día de su triunfo significa una etapa en este proceso de divinización. Llevaba el armamento de Júpiter Capitolino, y en los tiempos más remotos se teñía de rojo el rostro y los brazos para aumentar la semejanza con la estatua del dios —que era de terracota—, cuyo numen en aquel instante se incorporaba a él.

10

En las primeras generaciones del imperio, el antiguo politeísmo empezó a convertirse en monoteísmo mágico, sin que muchas veces cambiase nada en la forma

exterior del culto o del mito^[41]. Había surgido un alma nueva, que vivía las formas viejas de otra alma. Seguían los mismos nombres, pero cubriendo nuevos *númina*.

Todos los cultos de la Antigüedad posterior, los de Isis y Cibeles, los de Mitra, Sol, Serapis, no son ya tributados a seres localizados con fijeza y representados plásticamente. En la Acrópolis se adoraba antaño a Hermes Propileo a la entrada. Pocos pasos más allá se encontraba el santuario de Hermes, el marido de Aglaura; y sobre este lugar se alzó más tarde el Erecteón. En el extremo sur del Capitolio, junto al santuario de Júpiter Feretrio, que en vez de estatua tenía una piedra sagrada (*silex*), estaba el de Júpiter Óptimo Máximo; y cuando Augusto construyó para este un templo gigantesco, hubo de dejar intacto, respetuosamente, el lugar donde el numen moraba primero. Pero en la época cristiana primitiva ya Júpiter Doliqueno y Sol Invicto eran adorados dondequiera «hubiese dos o tres reunidos en su nombre». Todas esas deidades fueron poco a poco sintiéndose como un numen único; solo que cada creyente de un determinado culto estaba convencido de que la verdadera forma era la que él conocía. En este sentido se hablaba de «Isis, la del millón de nombres». Hasta entonces los nombres habían sido denominaciones de otros tantos dioses, de otros tantos seres distintos por el cuerpo y por la morada. Ahora son *títulos* de uno solo, al que cada cual se refiere.

Este monoteísmo mágico se revela en todas las creaciones religiosas que desde el Oriente llenan el imperio: la Isis alejandrina; el dios del Sol (el Baal de Palmira), preferido de Aureliano; Mitra, protegida por Diocleciano, y cuya forma pérsica fue totalmente transformada en Siria; la Baalat de Cartago (Tanit, *Dea caelestis*), adorada por Septimio Severo. Estas deidades no aumentan el número de los dioses concretos a la manera antigua, sino que, por el contrario, los absorben, en un modo que cada vez se aparta más de la representación plástica. Esto es alquimia en lugar de estática. A este nuevo sentir corresponde la aparición de ciertos símbolos —el toro, el cordero, el pez, el triángulo, la cruz— en lugar de las imágenes. La frase *in hoc signo vinces* no suena ya a «antigua». Va preparándose la aversión a las representaciones de la figura humana, aversión que llevó más tarde a la prohibición de la imágenes en el Islam y en Bizancio.

Hasta Trajano, es decir, cuando ya en la tierra griega había desaparecido hacía tiempo el último soplo del sentimiento apolíneo, el culto público de Roma tuvo aún fuerza bastante para mantener viva la tendencia euclidiana de un continuo *aumento* de las divinidades. Los dioses de las comarcas sometidas y de los pueblos sojuzgados reciben en Roma un santuario reconocido, un sacerdocio, un ritual, y vienen a formar, como individuos bien delimitados, en las filas de los dioses del pasado. Pero a partir de Trajano, y a pesar de la oposición respetable de un corto número de familias patricias^[42], vence en Roma el espíritu mágico; las figuras de los dioses desaparecen como figuras, como cuerpos, de la conciencia religiosa, y dejan el puesto a un sentimiento trascendente de la divinidad, no basado ya en el testimonio inmediato de los sentidos; los usos, las fiestas y leyendas empiezan a confundirse. Cuando en 217

Caracalla anuló la diferencia sacramental entre deidades romanas y deidades extranjeras, fue realmente Isis, la primera diosa de Roma, la que asumió todos los anteriores *númina* femeninos^[43] y, por lo tanto, la más peligrosa enemiga del cristianismo, objeto del odio mortal de los padres de la Iglesia. En este momento se había convertido Roma en un pedazo de Oriente, en una provincia religiosa de Siria. Los Baales de Dolique, Petra, Palmira y Emesa comienzan a fundirse en el monoteísmo del Sol que, como dios del imperio, fue vencido más tarde por Constantino, en la persona de su representante Licinio. Ya no se trata de una lucha entre el sentir antiguo y el sentir mágico —el cristianismo pudo incluso manifestar una especie de inocua simpatía por los dioses helénicos—; se trata de ver cuál de las religiones mágicas ha de dar el tono al mundo del imperio antiguo. Esa disminución del sentimiento plástico se percibe claramente en la evolución del culto de los emperadores. El emperador fallecido era al principio recibido como *divus* en el círculo de los dioses públicos, por un decreto del Senado —el primero, *divus Julius*, en 42 a. C.—, y obtenía un sacerdote especial, de manera que su imagen en las fiestas de familia no figuraba ya entre las imágenes de los antepasados. Pero a partir de Marco Aurelio ya no se instituyen nuevos sacerdotes para el servicio de los emperadores divinizados, poco después ya no se construyen nuevos templos, porque al sentimiento religioso le parece suficiente un *templum divorum* general. Por último, la denominación de *divus* se convierte en un *título* que llevan todos los miembros de la familia imperial. Este final caracteriza la victoria del sentimiento mágico. La serie de nombres en las inscripciones religiosas (como Isis, Gran Madre, Juno, Astarté, Belona; o Mitra, Sol Invicto, Helios) tienen ya hace tiempo la significación de títulos diferentes de una única deidad^[44].

11

Ni el psicólogo ni el investigador de la religión han considerado hasta ahora el ateísmo como digno de un estudio cuidadoso. Se ha escrito y se ha razonado mucho sobre el ateísmo en general, unas veces en el estilo del mártir librepensador, otras veces en el del sectario; pero nunca se ha dicho nada de las distintas *especies* de ateísmo, nunca se han analizado sus formas manifestativas *particulares, determinadas*, en su riqueza y necesidad, en su fuerte simbolismo, en su limitación temporal.

El ateísmo, ¿es la estructura apriorística de cierta conciencia cósmica, o una convicción libremente adoptada?, ¿nace uno ateo, o se hace uno ateo? El sentimiento inconsciente de un cosmos sin dioses, ¿lleva consigo el conocimiento de que «ha muerto el Gran Pan»? ¿Hay ateos en las épocas primeras: por ejemplo, en la época dórica o gótica? ¿No hay quien se llama a sí mismo ateo con tanta pasión como error?

¿Puede haber hombres civilizados que *no* lo sean, al menos en parte?

Es patente que la esencia del ateísmo, como su nombre lo indica en todos los idiomas, consiste en negación, renuncia a una construcción espiritual interior; no es, pues, un acto creador de una fuerza plástica ininterrumpida. Pero ¿qué es lo que el ateísmo niega? ¿En qué forma? ¿Y por quién?

Sin duda, el ateísmo, rectamente comprendido, es la expresión necesaria de un alma terminada, exhausta ya de posibilidades religiosas, caída en lo inorgánico. El ateísmo se compagina muy bien con un afán vivo y anhelante de religiosidad auténtica^[45] —en esto se parece al romanticismo, que también aspira a evocar algo irrevocablemente perdido: la cultura— y puede muy bien ser forma inconsciente del sentimiento, que no entra nunca en las convenciones del pensar y que incluso contradice las convicciones. Comprenderá esto bien quien penetre los motivos de los cuales el piadoso Haydn, habiendo oído música de Beethoven, declaraba ateo a su autor. El ateísmo es cosa de hombres que, si bien no han llegado aún al período de la «Ilustración», se hallan ya en el de la civilización incipiente. El ateísmo pertenece a la gran ciudad, a los «educados» de las grandes ciudades, que se asimilan mecánicamente lo que sus antecesores, los creadores de la cultura, vivían orgánicamente. Aristóteles es un ateo sin saberlo; es ateo para el sentimiento antiguo de la divinidad. Ateo es el estoicismo helenístico y romano, como el socialismo y el budismo de las modernidades occidental e india, a pesar, muchas veces, del más sincero empleo de la palabra Dios.

Esta forma posterior del *sentimiento* y de la *imagen* cósmica, que es el tránsito hacia la «segunda religiosidad», significa, empero, la negación de lo religioso en nosotros. Por eso en cada civilización ofrece una estructura diferente. No existe religiosidad alguna sin su correspondiente negación atea, negación que le pertenece a *ella sola*, que se dirige contra *ella sola*. El ateo vive el mundo exterior que se extiende en su derredor, en el mismo estilo de la cultura a que pertenece, como cosmos de cuerpos bien ordenados, como cueva del mundo o como espacio infinito activo; pero ya no vive la *causalidad sagrada* de ese mundo, y cuando considera su imagen, *conoce* tan solo una causalidad profana, agotada en mecanismo, o al menos así lo desea y cree que es así^[46]. Hay un ateísmo antiguo, otro árabe y otro occidental, ateísmos completamente distintos por su sentido y contenido. Nietzsche ha formulado el ateísmo dinámico diciendo que «Dios ha muerto». Un filósofo antiguo hubiera revelado el elemento estático euclidiano diciendo: «Los dioses que moran en los lugares sagrados han muerto». Lo primero significa la laización del espacio infinito; lo segundo, la de incontables cosas. Mas el espacio *muerto* y las cosas *muertas* son los «hechos» de la física. El ateo no puede sentir diferencia alguna entre la imagen de la naturaleza que dibuja la física y la que dibuja la religión. El lenguaje distingue, con recto sentimiento, entre sabiduría e inteligencia, dos estados del espíritu: aquel, anterior; este, posterior; aquel, campesino; este, ciudadano. Nadie llamaría a Heráclito o al maestro Eckhart inteligentes; en cambio, Sócrates y

Rousseau eran inteligentes, no «sabios». Hay en la palabra algo de desarraigado. La falta de inteligencia es despreciable solo por el estoico y el socialista, hombres típicamente irreligiosos.

El alma de toda cultura viva es religiosa, tiene religión, con conciencia de ello o sin ella. Su religión es el sentimiento de su propia existencia, de su devenir, de su evolución, de su cumplimiento. No tiene libertad para optar por la irreligión. Solo puede, como ocurrió en la Florencia de los Médicis, jugar con la idea de irreligión. En cambio el hombre de las metrópolis es irreligioso; lo es por esencia; la irreligión caracteriza su forma histórica. Podrá sentir el dolor del vacío y de la penuria interior y querer ser religioso; mas no podrá serlo. Toda religiosidad urbana es ilusión. El grado de piedad que puede alcanzar una época se manifiesta en su relación con la tolerancia. La tolerancia obedece a una de estas dos causas: o a que en el lenguaje de las formas divinas se oye algo semejante a lo que uno mismo vive, o a que ya no se vive nada de eso.

La tolerancia de los antiguos —como decimos hoy^[47]— expresa justamente lo contrario del ateísmo. La *pluralidad* de *númina* y cultos pertenece al concepto mismo de la religión antigua. Dejar que todos conviviesen no era, pues, tolerancia, sino la expresión evidente de la piedad antigua, y el que exigiese excepciones se revelaba, por lo mismo, ateo. Los cristianos y los judíos pasaban por ateos, y tenían que serlo, en efecto, para todo el que considerase la imagen del mundo como una suma de cuerpos singulares. Y cuando en la época imperial se dejó de pensar así, fue porque el sentimiento antiguo de la divinidad se había extinguido. Sin duda, se exigía respeto para las formas del culto local, para las imágenes de los dioses, los misterios, los sacrificios y las fiestas, y el que las ridiculizaba o profanaba conocía los límites de la paciencia antigua. Recuérdese el crimen de los hermacópidas en Atenas y los procesos por profanación de los misterios eleusinos, esto es, por imitación profana del elemento sensible. Para el alma fáustica, empero, lo esencial es el dogma, no el culto visible. Aquí se manifiesta la oposición entre espacio y cuerpo, entre la superación de la apariencia y la adhesión a la apariencia. Ateo es para nosotros el que rechaza una *teoría*. Aquí comienza el concepto espacial y espiritual de herejía. Una religión fáustica, por su naturaleza, no puede admitir la libertad de conciencia, que contradice a su dinamismo del espacio. En esto, el librepensamiento no constituye una excepción. A la hoguera sigue la guillotina; a la quema de libros, la conjura del silencio sobre ellos; a la fuerza de la predicación, el poder de la prensa. No existe entre nosotros ninguna creencia que no propenda a la Inquisición, en una u otra forma. Expresando esto en una imagen *correspondiente* de la electrodinámica, diremos: el campo de fuerza de una convicción incorpora a su tensión todos los espíritus que en ese campo se encuentran. El que no lo quiera es porque ya no tiene ninguna convicción. Dicho en términos eclesiásticos, es ateo. Ateísmo, para la Antigüedad, era el desprecio del culto — ἄσεβεια; en su sentido literal—, y en esto la religión apolínea no admitía *libertad de conducta*. Así, en ambos casos, quedaba

trazado el límite entre la tolerancia que el sentimiento divino exigía y la que prohibía.

En este punto, la filosofía antigua posterior, la teoría sofisticoestoica (no la emoción estoica del mundo) estaba en oposición al sentimiento religioso; y el pueblo de Atenas —la misma Atenas que levantaba altares «a los dioses ignotos»— se mostraba en esto tan inflexible como la Inquisición española. No hay más que ver la serie de pensadores y personalidades históricas que perecieron víctimas de la santidad del culto. Sócrates y Diágoras fueron ejecutados por su *ἀσεβεια*; Anaxágoras, Protágoras, Aristóteles, Alcibíades, hallaron la salvación en la fuga. El número de los ejecutados por crímenes contra el culto llegó a centenares en Atenas solamente, durante los decenios de la guerra del Peloponeso. Después de la condena de Protágoras fueron confiscados sus libros en las casas particulares y quemados. En Roma, los hechos de esta clase conocidos históricamente, comienzan en 181 con un decreto del Senado mandando quemar los pitagóricos *Libros de Numa*. Desde este momento siguen sin interrupción las expulsiones de filósofos y de escuelas enteras, y más tarde las ejecuciones y quemas solemnes de libros que podían ser peligrosos para la religión. En tiempos de César los santuarios de Isis fueron hasta cinco veces destruidos por los cónsules, y Tiberio mandó tirar al río la imagen de la diosa. El que se negaba a sacrificar ante la imagen del emperador tenía pena de multa. En todos estos casos se trata de «ateísmo», del ateísmo que el sentimiento religioso *antiguo* suponía, y que se manifestaba en desprecio teórico o práctico del culto visible. El que al estudiar estas cosas no sepa prescindir de su propio sentimiento occidental, no logrará penetrar nunca en la creencia de la imagen cósmica que sirve de base a todo esto. Los poetas y los filósofos podían inventar a su sabor mitos y transformar deidades. Cada cual, a su capricho, podía interpretar dogmáticamente la realidad dada. Incluso era permitido burlarse en comedias y piezas satíricas de las *historias* de los dioses, que esto no menoscababa su existencia euclidiana. Pero que nadie atentase a la *imagen* del dios, al culto, a la forma plástica de servir al dios. Y no es hipocresía la conducta de aquellos finos espíritus de la primera época imperial que, sin creer en los mitos, practicaban todos los deberes del culto público, sobre todo del culto al emperador, que por todos era profundamente sentido. En cambio, el poeta y pensador de la cultura fáustica en su madurez es libre de «no ir a la iglesia», de no practicar la confesión, de no asistir a las procesiones, de vivir en los círculos protestantes sin la menor relación con los usos de la Iglesia. Pero que no toque a los puntos dogmáticos, que esto es peligroso en toda confesión o secta, incluso el librepensamiento. El ejemplo del romano estoico que, sin creer en la mitología, observa piadosamente las formas sacramentales, encuentra su pareja en el hombre de la «época de la Ilustración», en Lessing y Goethe, que sin cumplir con los usos de la Iglesia, nunca pone en duda las «verdades de la fe».

Ya hemos visto cómo el sentimiento de la naturaleza se expresa en formas y figuras. Volvamos ahora al conocimiento de la naturaleza en sistemas, y reconoceremos en Dios o en los dioses el origen de las formas con que el espíritu de las culturas ya maduras intenta apoderarse por conceptos del mundo circundante. Goethe, en carta a Riemer, observa: «El intelecto es tan viejo como el mundo. El niño tiene también su intelecto; pero no se aplica del mismo modo y a los mismos objetos en todas las épocas. Los siglos primeros expresaron sus ideas en intuiciones de la fantasía; nuestro siglo las reduce a conceptos. *Las grandes visiones de la vida eran entonces vertidas en figuras, en dioses; hoy, en conceptos*. Entonces era mayor la fuerza productiva; hoy predomina la destructiva, el análisis». La profunda religiosidad de la mecánica de Newton^[48] y la fórmula casi completamente atea de la dinámica moderna, tienen la misma tonalidad, son la posición y negación del mismo sentimiento. Un sistema físico ostenta necesariamente todos los rasgos del alma a cuyo mundo de formas pertenece. A la dinámica y a la geometría analítica corresponde el deísmo de la época barroca; cuyos tres principios fundamentales, Dios, libertad e inmortalidad, son en el lenguaje de la mecánica el principio de la inercia (Galileo), el principio de la mínima acción (D'Alembert) y el principio de la conservación de la energía (J. R. Mayer).

Lo que hoy llamamos *física* en general, es en realidad una obra del arte barroco. Nadie considerará ya como paradoja el que yo, para referirme a esa especie de representaciones que se fundan en la hipótesis de fuerzas distantes y efectos a distancia, de atracción y repulsión de masas, tan extrañas a la intuición ingenua de los antiguos, la llame «el estilo jesuita de la física», por comparación con el estilo jesuita de la arquitectura fundado por Vignola; de igual modo que el cálculo infinitesimal, producto de Occidente y de esa época, y que solo en Occidente y en esa época podía producirse, me parece representar el estilo jesuita en la matemática. «Exacta» es, en este estilo, toda hipótesis metódica que profundiza la técnica de la experimentación. Para Loyola, como para Newton, no se trata solo de describir la naturaleza, sino de un método.

La física occidental, por su forma interior, es un dogma, no un culto. Su contenido es el *dogma de la fuerza*, que es idéntica al espacio, a la distancia; la teoría de la acción mecánica, no de la actitud mecánica en el universo. Su tendencia es, pues, la superación creciente de la apariencia. Partiendo de una división muy «antigua», la división en física de los ojos —óptica—, de los oídos —acústica—, del tacto —técnica—, ha ido poco a poco excluyendo las sensaciones para sustituirlas por sistemas de relaciones, de suerte que, por ejemplo, el calor radiante a consecuencia de

las representaciones sobre los movimientos dinámicos del éter, se estudia hoy en la óptica, y la óptica ya no tiene nada que ver con los ojos.

La «fuerza» es una magnitud mítica, que no procede de la experiencia científica, sino que, por el contrario, determina de antemano la estructura de la experiencia. La concepción física del hombre fáustico es la única que, en lugar de imán, habla de un magnetismo, en cuyo campo de fuerza reside un pedazo de hierro; o en lugar de cuerpos luminosos, habla de una energía radiante, y se refiere a otras personificaciones como la electricidad, la temperatura, la radiactividad^[49].

Esta fuerza o energía es, en realidad, un *numen convertido* en concepto, y no el resultado de la experiencia científica. Lo confirma el hecho, inadvertido muchas veces, de que el principio fundamental de la dinámica, el conocido primer principio de la teoría mecánica del calor, no dice absolutamente nada sobre la esencia de la energía. En él se afirma la «conservación de la energía»; esta expresión, empero, es propiamente falsa, aunque psicológicamente resulta muy característica. La medición experimental, por su naturaleza, solo puede determinar un *número* que, con expresión también característica, se ha llamado *trabajo*. Pero el estilo dinámico de nuestro pensamiento exige que se conciba como *diferencia* de energía, aun cuando la cantidad absoluta de energía sea solo una imagen y nunca pueda ser indicada por un número determinado. Queda, pues, siempre indeterminada la llamada constante aditiva, es decir, que se intenta fijar la imagen de una energía, percibida por la mirada interior, aunque la práctica científica no tiene nada que ver con ella.

Por eso el concepto de fuerza es imposible de definir; como indefinibles son igualmente los términos primarios de voluntad y espacio, que no existen en los idiomas antiguos. Queda siempre un residuo que solo es accesible a la intuición y al sentimiento y que transforma toda definición personal en una *casi religiosa profesión de fe, hecha por su autor*. Los físicos de la época barroca no hacen más que expresar con palabras una experiencia íntima. Recordemos a Goethe, que sin poder definir su concepto de la fuerza cósmica estaba seguro de ella. Kant llamaba fuerza al fenómeno de una realidad en sí: «La sustancia en el espacio, el cuerpo, es conocida solo por fuerza». Laplace la llama una incógnita, cuyos efectos conocemos; Newton había pensado en fuerzas lejanas inmateriales. Leibniz hablaba de la *vis viva* como de un cuanto que, junto con la materia, constituye la unidad de la mónada. Descartes no se sentía dispuesto a separar esencialmente el movimiento de la cosa movida, en lo cual coinciden con él ciertos pensadores del siglo XVIII (Lagrange). En la época gótica, junto a *potentia*, *impetus*, *virtus*, se encuentran circunloquios que se sirven de términos como *conatus* y *nisus*, en los cuales es claro que la fuerza no se separa de la causa. Es muy posible distinguir conceptos católicos, conceptos protestantes y conceptos ateos de la fuerza. Spinoza, judío, y por lo tanto miembro de la cultura mágica por su alma, no pudo asimilarse el concepto fáustico de la fuerza, que falta en su sistema^[50]. Y véase el enorme poder de los conceptos primarios: Enrique Hertz, que es el único judío de entre los físicos del reciente pasado, ha sido también el único

que ha intentado resolver el dilema de la mecánica prescindiendo del concepto de fuerza.

El dogma de la fuerza es el tema *único* de la física fáustica. Eso que bajo el nombre de «estática» ha recorrido los sistemas y los siglos, como una parte de la física, es una ficción. La «estática moderna» es algo así como «la aritmética» y «la geometría», teorías de las cuentas y las medidas, que si se conciben las palabras en su sentido primitivo, resultan para el análisis actual nombres vacíos, restos literarios de las ciencias antiguas que no hemos suprimido, o por lo menos, reconocidos como fantasmas, por el respeto que todo lo antiguo nos inspira. No hay una estática occidental, es decir, que el espíritu occidental no encuentra un modo natural y propio de interpretar los hechos mecánicos, fundándose en los conceptos de forma y sustancia, o en todo caso, de espacio y masa, en vez de fundarse en los de espacio, tiempo, masa y fuerza. Esto puede comprobarse fácilmente en cualquier teoría particular. La «temperatura» misma, que es lo que más produce la impresión «antigua» y estática de una magnitud pasiva, no se acomoda al sistema físico sino cuando ha quedado reducida a la imagen de una fuerza: la cantidad de calor, considerada como conjunto de los movimientos rápidos, sutiles e irregulares que verifican los átomos de un cuerpo; y su temperatura, considerada como la fuerza viva media de esos átomos.

El Renacimiento posterior creyó resucitar la estática de Arquímedes, como creyó continuar la plástica griega. Pero en ambos casos lo que hizo fue preparar las decisivas expresiones del barroco, desarrollando el espíritu gótico. Mantegna mantiene la estática de los motivos plásticos, y lo mismo Signorelli, cuyos dibujos y actitudes parecieron más tarde rígidos y fríos. Con Leonardo comienza el dinamismo, y ya Rubens representa un máximo de movilidad en los cuerpos flotantes.

En 1629 el jesuita Nicolás Cabeo, siguiendo la orientación de la física renacentista, desarrolló una teoría del magnetismo en el estilo de la concepción cósmica de Aristóteles. Pero esta teoría, como la obra de Palladio sobre arquitectura (1578), no podía tener consecuencias, no porque fuese «falsa», sino porque era contradictoria con el sentimiento fáustico de la naturaleza, que los pensadores e investigadores del siglo XIV habían logrado emancipar de la tutela arabigomágica y que exigía formas expresivas propias de su conocimiento cósmico. Cabeo renuncia a los conceptos de fuerza y masa, limitándose a los clásicos de forma y materia; es decir, que, apartándose del espíritu que anima la arquitectura de Miguel Ángel viejo y de Vignola, retorna al sentir de Michelozzo y Rafael, y construye así un sistema perfectamente cerrado; pero sin transcendencia para el futuro. La concepción del magnetismo como un estado de los cuerpos, no como una fuerza en el espacio infinito, no podía ser un símbolo satisfactorio para la visión interior del hombre fáustico. Nosotros necesitamos teorías de la lejanía, no de la proximidad. Otro jesuita, Boscovich, fue el primero que transformó los principios matemáticos mecánicos de Newton en una dinámica propia y comprensiva (1758).

El mismo Galileo sentía aún la fuerte influencia de ciertas reminiscencias, producto del sentimiento renacentista, para el cual resultaba extraña e incómoda la oposición de fuerza y masa que es, en el estilo arquitectónico, pictórico y musical, el origen del *movimiento grande*. Galileo limita la representación de la fuerza a las fuerzas del contacto (choque) y formula únicamente la conservación de la cantidad de movimiento. Así es como se mantiene en el mero moverse, excluyendo el *pathos* del espacio. Leibniz, en polémica contra él, desarrolló la idea de las fuerzas propiamente dichas, fuerzas activas en el espacio infinito, fuerzas *libres*, *dirigidas* (fuerza viva, *activum thema*), que puso desde luego en perfecta conexión con sus descubrimientos matemáticos. En lugar de la cantidad de movimiento, se conservan ahora las fuerzas vivas; lo cual corresponde a la sustitución del número como magnitud por el número como función.

El concepto de masa se formó claramente después. Galileo y Kepler usan, en lugar de la masa, el volumen, y Newton fue el primero en considerarlo resueltamente en el sentido *funcional*: el mundo como función de Dios. Contradice el sentimiento renacentista el hecho de que la masa —definida hoy como relación constante de fuerza y aceleración con respecto a un sistema de puntos materiales— no sea proporcional al volumen, de lo cual los planetas nos dan un ejemplo importante.

Pero Galileo tenía que inquirir las *causas* del movimiento. Esta investigación, empero, carece de sentido en la estática propiamente dicha, que se limita a los conceptos de forma y materia. para Arquímedes, el cambio de lugar era poco importante en comparación con la figura, que pertenecía a la esencia misma de toda existencia corpórea. ¿Qué podría actuar sobre los cuerpos, desde fuera, si el espacio «no existe»? Las cosas se mueven; no son funciones de un movimiento. Newton fue quien, en total independencia del sentir renacentista, creó el concepto de la *fuerza a distancia*, atracción y repulsión de masas a través del espacio. La distancia *es para él una fuerza*. En esta idea ya no hay nada palpable para los sentidos; y el mismo Newton sintió cierta desazón ante ella. La idea se había apoderado de él, no él de ella. Es el espíritu mismo del barroco, inclinado hacia el espacio infinito, el que evocó esa concepción *contrapuntística y completamente implástica*, y la evocó con una contradicción interna. Nadie ha podido nunca definir satisfactoriamente esas fuerzas a distancia. Nadie ha comprendido nunca lo que es, propiamente, la fuerza centrífuga. ¿Es la fuerza de la Tierra en rotación alrededor de su eje la causa de ese movimiento, o viceversa? ¿O son las dos idénticas? Esa causa, pensada en sí, ¿es una fuerza, u otro movimiento? ¿Cómo se distinguen la fuerza y el movimiento? Los cambios en el sistema planetario son, se dice, efectos de una fuerza centrífuga. Pero entonces los cuerpos deberían salirse de sus trayectorias; mas como esto no sucede, se admite la existencia de una fuerza centrípeta. Pero ¿qué significan estas palabras? La imposibilidad de poner orden y claridad en todo esto hubo de impeler a Enrique Hertz a renunciar totalmente al concepto de fuerza y reducir su sistema de la mecánica al principio del contacto (choque) mediante la hipótesis artificial de unos acoplamientos

fijos entre las posiciones y las velocidades. Con esto, empero, quedaban disimuladas las perplejidades, pero no resueltas. Estas perplejidades son de naturaleza específicamente fáustica y arraigan en la esencia profunda de la dinámica. «¿Podemos hablar de fuerzas que nacen de movimientos?». Seguramente no. Pero ¿podemos renunciar a los *conceptos primarios innatos* en el espíritu occidental, aunque sean indefinibles? El mismo Hertz no ha intentado dar a su sistema una aplicación práctica.

La teoría del potencial, fundada por Faraday —cuando el centro de gravedad del pensamiento físico pasó de la dinámica de la materia a la electrodinámica del éter—, no elimina tampoco esa perplejidad *simbólica* de la mecánica moderna. El famoso experimentador, el visionario, el único no matemático de todos los maestros de la física moderna, observaba en 1846: «En una parte cualquiera del espacio, ya esté vacío en el sentido corriente de la palabra, ya lleno de materia, no veo más que fuerzas y las líneas según las cuales aquellas se ejercen». En esta descripción se manifiesta claramente la tendencia directiva, que por su contenido es profundamente orgánica, histórica, característica de la experiencia íntima del sujeto cognoscente; por eso Faraday se enlaza metafísicamente con Newton, cuyas fuerzas a distancia aluden a un fondo mítico que el piadoso físico se abstuvo expresamente de criticar. El otro camino posible para llegar a un concepto inequívoco de la fuerza —partiendo del «mundo», no de «Dios»; del objeto, no del sujeto en que el movimiento se manifiesta— llevó justamente entonces al concepto de *energía*, que, a diferencia de la fuerza, no representa una dirección, sino una cantidad dirigida, y en este sentido se relaciona con Leibniz y su idea de la fuerza viva, con cantidad invariable; bien se ve cómo aquí se han recogido algunos caracteres esenciales del concepto de masa, de suerte que incluso se ha llegado a pensar en la extraña idea de una estructura atomística de la energía.

Sin embargo, este nuevo ordenamiento de los términos fundamentales no altera para nada el sentimiento de que existe una fuerza cósmica con un sustrato; por lo tanto, no remedia la insolubilidad del problema del movimiento. Lo único que ha ocurrido en el tránsito de Newton a Faraday —o de Berkeley a Mill— ha sido la sustitución del concepto religioso de acción por el concepto irreligioso de trabajo^[51]. En la imagen de la naturaleza que veían Bruno, Newton, Goethe, hay cierto elemento divino, que se manifiesta en acciones; en la imagen de la naturaleza que bosqueja la física moderna, *la naturaleza produce trabajo*. En efecto, esto es lo que significa la concepción de que todo «proceso» puede medirse, en el sentido del primer principio de la termodinámica, por el gasto de energía, al cual corresponde un cuanto de trabajo verificado, en forma de energía almacenada.

Por eso el descubrimiento decisivo de J. R. Mayer coincide con el nacimiento de la teoría socialista. Los sistemas económicos operan también con los mismos conceptos; desde Adam Smith el problema del valor está en relación con la cantidad de trabajo^[52]; frente a Quesnay y Turgot, esto representa el paso de una estructura

orgánica a una estructura mecánica del cuadro económico. Ese «trabajo» que sirve de base a la teoría está tomado en sentido puramente dinámico; y junto a los principios físicos de la conservación de la energía, de la entropía, de la acción mínima, podríamos muy bien colocar el principio correspondiente de la economía nacional.

Si consideramos ahora las etapas que ha recorrido el concepto central de la fuerza, desde que nace en el alto barroco, siguiendo siempre un curso de íntima afinidad con los mundos de las formas artísticas y matemáticas, hallaremos que son tres: en el siglo XVII (Galileo, Newton, Leibniz) la fuerza aparece en forma imaginativa junto a la gran pintura, que se extinguió hacia 1680; en el siglo XVIII, siglo de la mecánica clásica (Laplace, Lagrange), se sitúa al lado de la música de Bach y recibe el carácter abstracto del estilo fugado; en el siglo XIX, en que el arte termina y la inteligencia civilizada supera al alma culta, aparece el concepto de fuerza en la esfera del análisis puro, sobre todo en las teorías de las funciones de varias variables complejas, sin las cuales, en su sentido más moderno, es casi incomprensible.

13

Con todo esto, empero, resulta que la física del Occidente europeo —nadie se engañe ni se ilusione sobre este punto— ha llegado casi a los límites de sus posibilidades internas. El sentido postrero de su manifestación histórica era convertir el sentimiento fáustico de la naturaleza en conocimiento conceptual; las figuras de una fe primitiva, en formas mecánicas de una ciencia exacta. No hay que decir que ni la obtención de resultados prácticos cada vez más poderosos, ni tampoco la de resultados eruditos tienen nada que ver con la rápida disolución de la esencia, del núcleo esencial de nuestra física; tanto los resultados prácticos como los eruditos pertenecen a la historia superficial de una ciencia, pues la historia profunda es siempre la de un simbolismo y su estilo. Hasta los comienzos del siglo XIX, los progresos de la física concurren todos a la perfección interior, a la pureza, a la precisión y riqueza de la imagen dinámica de la naturaleza; pero a partir de este momento, cumbre de la claridad teórica, comienzan los progresos de la física a producir efectos de disolución. Y ello no sucede deliberadamente; las altas inteligencias de la física moderna no se dan siquiera cuenta de esto. Todo ello es el resultado de una necesidad histórica ineludible. La física antigua llegó a su plenitud en el mismo estadio, hacia 200 a. C. El análisis llegó a su término con Gauss, Cauchy y Riemann; y hoy se dedica a tapar las rendijas de su edificio.

De pronto se suscitan dudas destructoras sobre cosas que ayer constituían aún el fundamento inatacable de la teoría física; por ejemplo: sobre el sentido del principio

de la energía, sobre el concepto de masa, de espacio, de tiempo absoluto, de ley natural causal. Y ya no se trata de aquellas dudas fecundas del alto barroco, que se enderezaban a un fin de conocimiento, no; estas dudas de ahora tocan a la posibilidad misma de la física. El empleo cada día más frecuente de los métodos enumerativos y estadísticos, que aspiran a obtener una simple verosimilitud en los resultados y que renuncian a la exactitud absoluta de las leyes naturales —como se entendían antes, en la época de la esperanza—, es la prueba de un profundo escepticismo que los creadores de esos métodos no aprecian en toda su hondura.

Vamos acercándonos a un momento en que se renunciará a la posibilidad de una mecánica cerrada y coherente. Ya he demostrado que la física tiene que fracasar siempre ante el problema del movimiento, en el cual la persona viva del que conoce se insinúa metódicamente en el mundo inorgánico de las formas conocidas. Todas las hipótesis recientes presentan esa misma perplejidad, tras una labor intelectual de trescientos años, en tan aguda forma, que no deja margen a ilusión alguna. La teoría de la gravitación, que desde Newton era una verdad inconmovible, ha sido reconocida como una hipótesis de tiempo limitado y de vacilante validez. El principio de la conservación de la energía no tiene sentido, si la energía es infinita en un espacio infinito. La aceptación del principio es inconciliable con la estructura tridimensional del espacio cósmico, no solo la infinita euclidiana, sino la esférica (de entre las geometrías no euclidianas) con su volumen ilimitado pero finito. La validez de aquel principio quedaría, pues, reducida a «un sistema de cuerpos que esté cerrado hacia fuera»; limitación artificiosa que no existe en realidad ni puede existir. Pero el sentimiento cósmico del hombre fáustico, que es el origen de aquella representación fundamental —la *inmortalidad del alma cósmica, traducida en pensamientos mecánicos y extensivos*—, había querido expresar precisamente la infinitud simbólica. Tal era el *sentimiento*; pero el conocimiento no pudo transformarlo en un sistema puro. Otro postulado ideal de la dinámica moderna ha sido el éter lumínico, porque la dinámica exige que a cada movimiento corresponda la representación de algo que se mueve. Todas las hipótesis imaginables sobre la constitución del éter quedan refutadas por contradicción interna. Lord Kelvin ha demostrado matemáticamente que no *puede* haber una estructura del éter que esté libre de objeciones. La interpretación de los experimentos de Fresnel exige que las ondas luminosas sean transversales y, por lo tanto, que el éter sea un cuerpo sólido —con propiedades verdaderamente grotescas—; pero entonces las leyes de la elasticidad habrían de serle aplicadas y las ondas luminosas habrían de ser longitudinales. Las ecuaciones de Maxwell-Hertz en la teoría electromagnética de la luz, ecuaciones que son en realidad números puros, innominados, de indudable validez, excluyen toda interpretación basada en una mecánica del éter. El éter, entonces, ha sido definido como puro vacío, sobre todo bajo la impresión de deducciones sacadas de la teoría de la relatividad. Pero tal definición no significa otra cosa que la destrucción misma de la imagen dinámica.

Desde Newton, la hipótesis de una masa constante —en correspondencia con la fuerza constante— gozaba de validez incuestionable. Pero esa hipótesis ha sido anulada por la teoría de los cuantos de Planck y las conclusiones que de ella ha derivado Niels Bohr sobre la estructura de los átomos, que habían resultado necesarios a consecuencia de ciertos experimentos. Todo sistema cerrado posee, además de la energía cinética, la energía del calor radiante, que no es separable de este y que, por lo tanto, no es representable en su pureza, por el concepto de masa. Pues si definimos la masa por la energía viva, ya no resulta constante con respecto al estado termodinámico. Empero, la incorporación del cuanto de acción en el conjunto de las hipótesis de la dinámica barroca, de la dinámica clásica, no obtiene éxito satisfactorio y amenaza destruir el principio de la constancia de todos los nexos causales y al mismo tiempo el fundamento —echado por Newton y Leibniz— del cálculo infinitesimal^[53]. Pero la teoría de la relatividad supera en dudas a estas teorías. La teoría de la relatividad, hipótesis metódica que revela una cínica despreocupación, ataca al núcleo mismo de la dinámica. Apoyándose en los experimentos de Michelson, según los cuales la velocidad de la luz es independiente del movimiento de los cuerpos en que se propaga; preparada por los trabajos matemáticos de Lorentz y Minkovski, aspira, en su tendencia característica, a anular el *concepto del tiempo absoluto*. Los resultados de las observaciones astronómicas no pueden ni confirmarla ni refutarla: en esto existe hoy una ilusión peligrosa. Sobre hipótesis como esta no caben los juicios de si son exactas o falsas; se trata de ver si, en el caos de las representaciones complicadísimas y artificiosas que se han formado a consecuencia de las innumerables hipótesis de la investigación sobre radiactividad y termodinamismo, la relatividad se mostrará o no *utilizable*. Pero tal como es, esta teoría *ha anulado la constancia de todas las cantidades físicas en cuya definición entra el tiempo*; ahora bien: la dinámica occidental, por oposición a la antigua estática, *solo* posee esas cantidades impregnadas de tiempo. Ya no hay medidas absolutas de longitud, ni cuerpos rígidos. Con lo cual se suprime también la posibilidad de determinaciones cuantitativas y, por lo tanto, el concepto clásico de la masa como relación constante de la fuerza y la aceleración, en el momento mismo en que el cuanto de acción, producto de la energía y del tiempo, es establecido como una nueva constante.

Podemos advertir claramente que las representaciones de los átomos construidas por Rutherford y Bohr^[54] no significan sino que el resultado numérico de las observaciones queda súbitamente asentado en una imagen que representa un mundo planetario en el interior del átomo, mientras que hasta ahora se prefería la representación de enjambres de átomos; podemos advertir asimismo que los físicos actuales propenden a construir series enteras de hipótesis, verdaderos castillos de naipes, tapando cada contradicción con una nueva hipótesis rápidamente elaborada; y si a esto añadimos cuán poco les preocupa el hecho de que todas esas imágenes sean entre sí contradictorias e incompatibles con la imagen rigurosa de la dinámica

barroca, habremos llegado a la convicción de que *el gran estilo de las representaciones físicas* ha terminado, dejando el puesto, como la arquitectura y las artes plásticas, a una especie de *producción industrial de hipótesis*; y si no se percibe con entera claridad el derrumbamiento de este simbolismo, es porque le oculta la superior maestría de la técnica experimental en nuestro tiempo.

14

Entre los símbolos de la decadencia, es el primero y principal la entropía, que, como es sabido, constituye el tema del segundo principio de la termodinámica. El primer principio, el de la conservación de la energía, se limita a formular la esencia de la dinámica, por no decir la estructura del espíritu europeo occidental, que es el único para quien la naturaleza aparece necesariamente en la forma de una causalidad dinámica y contrapuntística, en oposición a la estática y plástica de Aristóteles. El elemento fundamental de la imagen del mundo fáustico no es la *actitud* sino la *acción*, o, dicho mecánicamente, el proceso; y aquel principio fija exclusivamente el carácter matemático de los procesos en forma de variables y constantes. Pero el segundo principio llega más hondo, y determina una *tendencia uniforme del acontecer físico*, que no está de ninguna manera definida *a priori* en los conceptos fundamentales de la dinámica.

La entropía es representada matemáticamente por una cantidad que está determinada por el estado momentáneo de un sistema cerrado de cuerpos y que, a pesar de todos los cambios posibles de índole física o química, solo puede aumentar, nunca disminuir. En el mejor caso, permanece invariable. A la entropía le sucede lo mismo que a la fuerza y a la voluntad, que es perfectamente clara y distinta para todo aquel que consiga penetrar en la esencia de esas formas, pero que recibe de cada cual fórmulas distintas y manifiestamente insuficientes. También aquí el espíritu resulta inferior a la necesidad expresiva del sentimiento cósmico.

El conjunto de los procesos se divide en irreversibles y reversibles, según que la entropía aumente o no. En los de la primera clase, la energía libre se convierte en energía almacenada; para que esta energía muerta vuelva a convertirse en energía viva hace falta que al mismo tiempo se verifique un segundo proceso que almacene otro cuanto de energía viva. El ejemplo más conocido es la combustión del carbón, esto es, la conversión en calor de la energía viva almacenada, calor recogido por la forma gaseosa del ácido carbónico, cuando se quiere convertir la energía latente del agua en tensión gaseosa y en movimiento. De aquí se sigue que la entropía disminuye continuamente en el conjunto del universo, de manera que el sistema dinámico camina a un estado final. Entre los procesos irreversibles están los de conducción del calor, difusión, frotamiento, emisión luminosa, reacciones químicas; entre los

procesos reversibles, la gravitación, las vibraciones eléctricas, las ondas electromagnéticas y sonoras.

Lo que hasta ahora nadie ha sentido, lo que me inclina a considerar el principio de la entropía (1850) como el comienzo de la destrucción de esa obra maestra de la inteligencia europea, la física de estilo dinámico, es la profunda oposición entre la teoría y la realidad, oposición que por vez primera se manifiesta explícitamente en la teoría misma. Habiendo el primer principio dibujado el cuadro riguroso de un acontecer de la naturaleza en series de causas y efectos, viene luego el segundo principio, e introduciendo la irreversibilidad, pone de manifiesto una tendencia de la vida inmediata, que contradice fundamentalmente la esencia de la mecánica y de la lógica.

Si perseguimos las consecuencias de la teoría de la entropía, resultará en primer lugar que teóricamente todos los procesos *han* de ser reversibles. Es esta una de las exigencias fundamentales de la dinámica. Con toda rigurosidad lo reclama así el primer principio. Pero resulta, en segundo lugar, que en la *realidad* todos los procesos naturales *son* irreversibles. Ni siquiera en las condiciones artificiales de la experimentación puede revertirse exactamente el proceso más sencillo, es decir, restablecerse un estado en su situación anterior. Nada es tan característico del estado actual del sistema como la introducción de la hipótesis del «desorden elemental», para desvanecer la contradicción entre las exigencias del espíritu y las experiencias reales: las mínimas partículas de los cuerpos —una imagen, no más— verifican todos procesos reversibles; pero en las cosas reales esas partículas están desordenadas y se estorban unas a otras y, por consiguiente, hay una probabilidad media de que el proceso natural, el proceso percibido por el observador, el proceso irreversible, vaya unido a un aumento de la entropía. Así, la teoría se convierte en un capítulo del cálculo de probabilidades, y en lugar de los métodos exactos aparecen los estadísticos.

Es evidente que nadie ha advertido lo que esto significa. La estadística, como la cronología, pertenece a lo orgánico, a la vida que se mueve en direcciones varias, al sino y al azar, no al mundo de las leyes y de la causalidad intemporal. Es bien sabido que la estadística sirve principalmente para caracterizar evoluciones políticas y económicas, esto es, históricas. En la mecánica clásica de Galileo y Newton no habría habido sitio para ella. Lo que ahora, de pronto, resulta sometido y sometible a métodos estadísticos, con probabilidades en lugar de aquella exactitud apriorística que unánimes exigían todos los pensadores barrocos, es el hombre que vive esa naturaleza, conociéndola, que se vive a sí mismo en ella; lo que la *teoría* abandona con necesidad interna —esos procesos reversibles que no existen en la realidad— representa el residuo de una forma rigurosa espiritual, el resto de la gran tradición barroca, que era hermana del estilo contrapuntístico. Ese refugio en la estadística revela el agotamiento de la fuerza ordenativa que actuara en aquella tradición. El producirse y lo producido, el sino y la causalidad, los elementos históricos y los

naturales, comienzan a mezclarse. Los elementos formales de la vida: crecimiento, envejecimiento, duración, dirección, muerte, acuden a los primeros planos.

Esto es lo que, desde este punto de vista, ha de significar la irreversibilidad de los procesos cósmicos. En oposición al signo físico *t*, es la irreversibilidad la expresión del tiempo auténtico, del tiempo *histórico* que vivimos íntimamente, y que es idéntico al *sino*.

La física del barroco era un *sistema estricto*; no podían conmover su edificio teorías como esta; en su cuadro no podía hallarse nada que expresara el azar y la simple probabilidad. Pero con la entropía la física se convierte en *fisiognómica*. Persigue el «curso del mundo». La *idea del fin del mundo* aparece en el ropaje de ciertas fórmulas que, en el fondo de su esencia, no son ya fórmulas. Entra en la física cierto elemento goethiano; y se apreciará bien la gravedad de este hecho si se ve claramente lo que en último término significaba la polémica apasionada de Goethe contra Newton en la teoría de los colores. Argumentaba en ella la intuición contra la intelección, la vida contra la muerte, la forma creadora contra la ley ordenativa. El mundo de las formas críticas, en el *conocimiento* de la naturaleza, nació del *sentimiento* de la naturaleza, del sentimiento de Dios, por contradicción contra este. Pero ahora, al término de la época posterior, ha llegado a la extrema reparación y torna a su punto de partida.

Y así la imaginación, que actúa en la dinámica, evoca una vez más los grandes símbolos de la pasión histórica del hombre fáustico, la eterna preocupación, la propensión a las lejanías remotísimas del pretérito y futuro, la investigación histórica retrospectiva, el Estado previsor, las confesiones y autoanálisis, las campanadas de los relojes que, por doquiera resonantes, recuerdan a los pueblos el compás de la vida. El *ethos* de la palabra «tiempo», tal como nosotros solos lo sentimos, tal como la música instrumental lo refleja en oposición a la plástica estatuaría, se dirige hacia un *fin*. Ese fin ha sido representado en todas las imágenes vitales de Occidente como un tercer reino, una nueva edad, un problema de la humanidad, el término de una evolución. Esto es lo que significa la entropía para la existencia total y el sino del mundo fáustico como naturaleza.

Ya en el concepto mítico de la fuerza, fundamento de todo este mundo de formas dogmáticas, reside, tácito, el sentimiento de una dirección, la referencia al pasado y al futuro; y aún se ve más claramente esto en el nombre de «procesos», que se aplica a los acontecimientos naturales. Puede decirse que la entropía, forma espiritual que reúne la suma infinita de todos los sucesos naturales *en una unidad histórica y fisiognómica*, estaba ya implícita desde el principio en todas las concepciones físicas, y que había de obtenerse un día como un «descubrimiento» por el camino de la inducción científica, para ser luego «confirmada» por los demás elementos teóricos del sistema. Cuanto más se acerca la dinámica a su fin, por agotamiento de sus posibilidades internas, más claros aparecen en el cuadro los rasgos históricos, más enérgica se manifiesta, junto a la necesidad inorgánica de la causa, la necesidad

orgánica del sino, y junto a los factores de la extensión pura —capacidad e intensidad —, los factores de la dirección. Esto sucede por medio de una serie de audaces hipótesis, de estructura similar, que solo en apariencia se derivan de exigencias experimentales, pero que en realidad estaban ya implícitas en el sentimiento cósmico y la mitología de la época gótica.

Entre esas hipótesis se encuentra la extraña hipótesis de la destrucción atómica, inventada por interpretar los fenómenos radiactivos. Según esta hipótesis, algunos átomos de uranio, que han conservado intacta su esencia durante millones de años, a pesar de las influencias exteriores, estallan de pronto, sin causa conocida, y lanzan al espacio sus partículas, con una velocidad que llega a miles de kilómetros por segundo. Este *sino* alcanza solo a algunos de los numerosísimos átomos radiactivos, dejando intactos a los vecinos. He aquí una imagen que es también histórica, no natural; y si aquí se muestra necesaria la aplicación de la estadística, sería cosa de hablar de una sustitución del número matemático por el número cronológico^[55].

Estas representaciones retrotraen la fuerza mitoplástica del alma fáustica a su punto de partida. Al comienzo del gótico, justamente cuando se empezaron a construir los relojes mecánicos, símbolos de un sentimiento histórico, apareció el mito de Ragnarokr, del fin del mundo, del ocaso de los dioses. Es posible que esta representación tal como la encontramos en el *Voluspa* y en forma cristiana en el *Muspilli*, tenga su origen, como todos los supuestos mitos germánicos primitivos, en modelos de motivos antiguos, y sobre todo cristianos apocalípticos; pero en su forma germánica es la expresión y símbolo del alma fáustica y no de otra alguna. El mundo de los dioses olímpicos no tiene historia. No conoce devenir, ni épocas, ni fin. Pero el disparo apasionado hacia la lejanía es típicamente fáustico. La fuerza, la voluntad, tiene un fin, y donde hay un fin hay también un término para la mirada inquisitiva. Aquí se manifiesta en forma de concepto eso mismo que la perspectiva de la gran pintura al óleo expresa por medio del punto de convergencia, el parque barroco por medio del *point de vue*, el análisis por medio del miembro restante de las series infinitas. El Fausto de la segunda parte de la tragedia muere porque ha *alcanzado su fin*. *El fin del mundo como cumplimiento de una evolución interna necesaria*: he aquí el ocaso de los dioses. Tal significa la teoría de la entropía, concepción última, concepción irreligiosa del mito.

15

Aún nos queda diseñar el ocaso de la ciencia occidental. El camino que sigue hoy, empieza ya a inclinarse hacia el descenso. Por eso puede preverse con seguridad su decadencia.

Esto mismo, a saber, la previsión del indefectible sino, es patrimonio exclusivo de

la visión histórica, que solo el espíritu fáustico posee. La Antigüedad murió sin saber que moría, creyendo en una realidad eterna. Vivió sus últimos días con una felicidad sin reservas, gustando cada hora como un don de los dioses. Nosotros, empero, conocemos nuestra historia. Una última crisis espiritual nos aguarda, una crisis que conmoverá al mundo europeo y americano. El helenismo posterior nos dice cuál ha de ser su curso. La tiranía del intelecto, que nosotros no sentimos porque representamos la cumbre del ejercicio intelectual, constituye en cada cultura una época entre la virilidad y la senectud; no más. Su expresión más clara se halla en el culto de las ciencias exactas, de la dialéctica, de la demostración, de la experiencia, de la causalidad. El jónico y el barroco representan el vuelo del intelecto. El problema consiste en saber cuál será la forma de su terminación.

He aquí lo que yo predigo: En este siglo, siglo del alenjandrismo científicocrítico, siglo de las grandes cosechas, de las concepciones definitivas, arderá un nuevo fuego interior, capaz de superar la voluntad que aspira a la derrota de la ciencia. La ciencia exacta camina al suicidio, por el refinamiento de sus problemas y métodos. Primero se pusieron a prueba sus medios —en el siglo XVIII—; luego, su poder —en el XIX—, finalmente se contempla su función histórica. Pero el camino del escepticismo conduce a la «segunda religiosidad»^[56], que no viene antes, sino después de una cultura. Se renuncia entonces a toda demostración; los hombres quieren creer, no analizar. La investigación crítica deja de ser un ideal del espíritu.

El individuo renuncia, abandonando los libros. La *cultura* renuncia, cesando de manifestarse en inteligencias científicas. La ciencia, empero, no existe más que en el pensamiento vivo de las grandes generaciones de sabios; y los libros no son nada si no viven y actúan en hombres que estén a su altura. Los resultados científicos no son sino los elementos de una gran tradición. La muerte de una ciencia consiste en que no haya nadie ya capaz de vivirla. Pero doscientos años de orgías científicas acaban por hartar. No es el individuo, es el alma de la cultura la que se harta. Y lo manifiesta enviando al mundo histórico del día unos investigadores cada vez más pequeños, mezquinos, estrechos, infecundos. El gran siglo de la ciencia antigua fue el tercero, el que sigue a la muerte de Aristóteles. Cuando llegaron los romanos, cuando Arquímedes murió, casi se había terminado ya. Nuestro gran siglo ha sido el XIX. Ya en 1900 no hay sabios por el estilo de Gauss, Humboldt, Helmholtz. Han muerto los grandes maestros de la física, de la química, de la biología, de la matemática. Hoy vivimos el *decrecendo* de los brillantes epígonos que saben ordenar, reunir y concluir, como los alejandrinos en la época romana. Es este un *síntoma* general que aparece en todo lo que no sea la vida práctica, la política, la técnica, la economía. Después de Lisipo no viene ningún gran escultor cuya presencia haya sido un sino, después de los impresionistas, ningún pintor; después de Wagner, ningún músico. La época del cesarismo no necesita arte ni filosofía. A Eratóstenes y Arquímedes, los creadores propiamente dichos, siguen Posidonio y Plinio, que coleccionan con buen gusto; y por último vienen Tolomeo y Galeno, que no hacen sino copiar. Así como la

pintura al óleo y la música contrapuntística agotaron sus posibilidades en un corto número de siglos de evolución orgánica, así también la dinámica, cuyo mundo de formas florece hacia 1600, es un conjunto que se encuentra hoy en disolución.

Pero antes, el espíritu fáustico, eminentemente histórico, ha de proponerse un problema nunca planteado, ni siquiera vislumbrado como posible hasta ahora. Habrá de ser escrita una *morfología de las ciencias exactas*, que investigue cómo todas las leyes, los conceptos, las teorías, son formas íntimamente conexiadas, y qué es lo que, como tales, significan en el ciclo vital de la cultura fáustica. La física teórica, la química, la matemática, consideradas como conjuntos de símbolos: he aquí la superación definitiva del aspecto mecánico por una visión cósmica que vuelve a ser religiosa. Es la última obra maestra de una fisiognómica en la cual se deshace la sistemática, como expresión y símbolo. En el futuro no preguntaremos ya cuáles son las leyes universalmente válidas de la afinidad química o del diamagnetismo —modo de pensar dogmático exclusivo del siglo XIX—; y hasta nos admiraremos de que tales problemas hayan podido antaño llenar espíritus de tanta valía. Investigaremos de dónde vienen esas formas prefijadas al espíritu fáustico; por qué hubieron de recaer en nosotros, hombres de determinada cultura, a diferencia de cualesquiera otros; qué sentido profundo encierra el hecho de que las cifras obtenidas se manifiesten, justamente en tal o cual vestidura de imágenes. Y hoy apenas si podemos vislumbrar cuántos supuestos valores objetivos, cuántas supuestas experiencias no son sino vestiduras, imágenes y expresiones.

Las ciencias particulares, teoría del conocimiento, física, química, matemática, astronomía, se acercan unas a otras con rapidez cada día mayor. Vamos a una perpetua identidad de los resultados y, por lo tanto, a una mezcla de los mundos de formas. Esta síntesis representa, por una parte, un sistema reducido a escasas fórmulas fundamentales compuestas de números funcionales; por otra, un pequeño grupo de teorías que dan nombre a esos números. Por último, estas teorías serán reconocidas como mitos encubiertos, nacidos en la época primera de la cultura; y a su vez podrán y deberán reducirse a algunos rasgos esenciales de carácter imaginativo, pero de significación fisiognómica. Nadie ha notado esta convergencia, porque desde Kant y, propiamente, ya desde Leibniz, ningún sabio ha dominado el conjunto de los problemas de *todas* las ciencias exactas.

Hace cien años eran la física y la química extrañas una a otra; hoy son inseparables. Recordad los problemas del análisis espectral, de la radiactividad y de la radiación calórica. Hace cincuenta años las partes esenciales de la química podían ser expuestas casi sin matemáticas; hoy los elementos químicos están ya a punto de convertirse en constantes matemáticas de relaciones complejas de variables. Los elementos eran, empero, en su acepción sensible, las últimas magnitudes de la ciencia natural que recordaban la plasticidad antigua. La fisiología está a punto de convertirse en un capítulo de la química orgánica, y empieza a emplear los medios del cálculo infinitesimal. Las partes de la vieja física, que se distinguían por los órganos de

percepción sensible —acústica, óptica, termología—, se han deshecho para integrarse en una dinámica del éter, cuyos límites puramente matemáticos no se mantienen fijos. Las últimas consideraciones de la teoría del conocimiento se reúnen hoy con las del análisis superior y con la física teórica en un conjunto de muy difícil acceso, al que pertenece, o debiera pertenecer, por ejemplo, la teoría de la relatividad. La teoría emanativa de las especies radiantes, en radiactividad, se expresa en un lenguaje de signos, que no contiene nada intuible.

La química está a punto de eliminar los rasgos sensibles que aún quedan en la determinación intuitiva de las cualidades de los elementos (valencia, peso, afinidad, reactividad). Los elementos se caracterizan de diferente manera, según los enlaces de que «procedan»; representan complejos de unidades heterogéneas que actúan experimentalmente («realmente») como unidades de orden superior, y, por lo tanto, no son prácticamente separables, aunque relativamente a su radiactividad presenten hondas diferencias; la emanación de energía radiante implica una estructura y, por lo tanto, cabe hablar de una *duración vital* de los elementos, lo cual es una evidente contradicción al concepto primitivo del elemento y, por lo tanto, al espíritu de la química moderna, creada por Lavoisier. Todo ello acerca estas representaciones a la teoría de la entropía, con su escabrosa oposición entre causalidad y sino, naturaleza e historia; todo esto indica que nuestra ciencia tiende a identificar sus asertos lógicos o numéricos con la estructura del intelecto mismo y va acercándose a la noción de que toda la teoría que envuelve a esos números representa simplemente la expresión simbólica de la vida fáustica.

En este punto, hemos de citar, por último, como uno de los fermentos más importantes que actúan en el mundo de las formas, la teoría de los conjuntos, teoría típicamente fáustica que, en rigurosa oposición a la vieja matemática no concibe ya magnitudes singulares, sino la *reunión* de magnitudes morfológicamente homogéneas por algún carácter; por ejemplo: la totalidad de los números cuadrados o de las ecuaciones diferenciales de cierto tipo. La teoría de los conjuntos concibe esos conjuntos como nuevas unidades, como nuevos números de *orden superior*, y los somete a reflexiones, antes completamente desconocidas, que versan sobre su potencia, ordenación, equivalencia, numerabilidad^[57]. Los conjuntos finitos (numerables, limitados) se caracterizan, por su potencia, como «números cardinales» y, por su orden, como «números ordinales», y se establecen sus leyes y especies numéricas. Se está, pues, realizando una última amplificación de la teoría de las funciones, que poco a poco había ido incorporando la matemática entera al lenguaje de sus formas; y, según esto, atendiendo al carácter de las funciones, se procede por principios de la teoría de los grupos, y atendiendo al valor de las variables, por principios de la teoría de los conjuntos. La matemática, en este punto, tiene plena conciencia de que estas consideraciones últimas sobre la esencia del número confluyen con las de la lógica pura, y ya se habla de un álgebra de la lógica. La axiomática de la moderna geometría es ya totalmente un capítulo de la teoría del

conocimiento.

El fin inadvertido a que todo esto se encamina, y que el verdadero físico siente en sí como un *instinto*, es la construcción de una trascendencia pura, numérica, la superación perfecta e integral de la apariencia sensible, sustituida ahora por un idioma de imágenes, incomprensible e impronunciable para el lego, idioma al que confiere necesidad interna el gran símbolo fáustico del *espacio infinito*. Se cierra el ciclo de la física occidental. Con el profundo escepticismo de estas nociones postreras, se retrotrae el espíritu a las formas de la religiosidad gótica. El contorno cósmico inorgánico, conocido, analizado, el mundo como naturaleza, se ha convertido en una pura esfera de números funcionales. Hemos visto que el número es uno de los símbolos más primitivos de las culturas, y de aquí se sigue que la ascensión hacia el número puro es el retorno de la conciencia vigilante a su propio misterio, la revelación de su propia necesidad formal. Llegada a su término, se descubre al fin la trama inmensa —cada vez más impalpable, cada vez más transparente— que teje sin cesar la ciencia de la naturaleza: no es otra cosa que la estructura interna de la intelección verbal, que se figura haber superado la apariencia y haber aislado «la verdad». Pero debajo reaparece lo primario y más profundo, el mito, el devenir inmediato, la vida misma. Cuando menos antropomórfica cree ser la física, más lo es en realidad. Va eliminando *uno por uno* los rasgos humanos del cuadro natural, para obtener una naturaleza que parece pura, pero que no es, a la postre, sino la humanidad misma. Del alma gótica surgió el espíritu ciudadano, *álter ego* de la física irreligiosa, ocultando con su sombra la imagen religiosa del universo. Hoy, en el ocaso de la época científica, en el estadio del escepticismo victorioso, se disipan las nubes y reaparece con perfecta claridad el paisaje matutino.

La última conclusión de la sabiduría fáustica es —si bien solo en sus momentos supremos— la disolución de la ciencia toda en un ingente sistema de afinidades morfológicas. La dinámica y el análisis son, por su sentido, sus formas y su sustancia, idénticos a la ornamentación románica, a las catedrales góticas, al dogma cristianogermánico y al Estado dinástico. Todos hablan de un mismo sentimiento cósmico. Todos han nacido y envejecido con el alma fáustica. Todos representan su *cultura*, como espectáculo histórico, en el mundo del día y del espacio. La reunión de todos los aspectos científicos en un solo conjunto, presentará todos los rasgos del gran arte contrapuntístico. *Una música infinitesimal del espacio cósmico ilimitado*: este ha sido el anhelo profundo de esta alma, en oposición a la antigua, con su cosmos plástico euclidiano. Tal es, reducido a la fórmula de una causalidad dinamicoimperativa, necesidad lógica de la inteligencia fáustica; tal es, desarrollado en una física dictatorial, trabajadora, que circunda la tierra; tal es, digo, su gran testamento para el espíritu de las culturas venideras, legado de formas colmadas de trascendencia, que quizá nunca será abierto por nadie. Así, un día la ciencia occidental, cansada de su esfuerzo, tornará al hogar primero de su alma.

FIN DEL PRIMER TOMO Y DE LA PRIMERA PARTE



OSWALD SPENGLER (Blankenburg, 1880 – Múnich, 1936) se doctoró, en 1904, en la Universidad de Halle con una tesis sobre Heráclito. Ejerció como profesor de secundaria hasta que la pequeña herencia que le dejó su madre le permitió trasladarse a Múnich y dedicarse a la investigación. Exento del servicio militar por problemas de salud, Spengler no participó directamente en la Primera Guerra Mundial, pero la contienda influyó decisivamente en sus reflexiones sobre la política y la historia. El primer volumen de *La decadencia de Occidente*, la obra que catapultó al autor a la fama, apareció en 1918 y el segundo volumen, en 1922.

Notas

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN

[1] Véase parte II, cap. IV, núm. 15. <<

[2] Kant cometió un error de trascendencia enorme, y que todavía no ha sido remediado, cuando puso al hombre exterior e interior en relación esquemática con los conceptos de espacio y tiempo, conceptos multívocos y, sobre todo, *no invariables*; lo que vino a enlazar de una manera errónea estos conceptos con la aritmética y la geometría. En lugar de esto, quede aquí, al menos, enunciada la oposición mucho más honda entre el número matemático y el número cronológico. La aritmética y la geometría son *ambas* cálculos de espacio, y en sus más altas esferas no se distinguen una de otra. En cambio, el *cálculo del tiempo*, cuyo concepto el hombre ingenuo comprende clarísimamente por sentimiento, contesta a la pregunta ¿cuándo? y no a las preguntas ¿qué? o ¿cuánto? <<

[3] La profundidad de la combinación formal y la energía de la abstracción empleadas, por ejemplo, en las investigaciones sobre el Renacimiento, o en la historia de las emigraciones de los pueblos, son muy inferiores —el capacitado para ello lo siente al punto— a las que evidentemente requiere la teoría de las funciones y la óptica teórica. Junto al físico y al matemático, da el historiador la impresión de *abandonado*, tan pronto como deja de coleccionar y ordenar materiales para entrar en su interpretación. <<

[4] La palabra significa literalmente denuncia. Era una acusación judicial gravísima, porque se sustanciaba ante el Consejo (boulh) y no admitía demora en la aplicación de la pena. (*N. del T.*) <<

[5] Los ensayos que mucho más tarde empezaron a hacer los griegos, siguiendo el modelo de Egipto, para constituir algo así como un calendario o una cronología, son de la mayor ingenuidad. El cómputo del tiempo por olimpiadas no es una era, como lo es, por ejemplo, la cristiana: además, fue solo un recurso erudito y no de uso corriente en el pueblo. El pueblo no sentía la necesidad de una regla cronológica para fijar y conservar los recuerdos de los padres y de los abuelos: solo algunos sabios se interesaban aisladamente por los problemas del calendario. Lo importante no es saber si un calendario es bueno o malo, sino si está en uso, esto es, si la vida de la generalidad transcurre conforme a él. Pero la lista de los olimpiónicos anterior al año 500 es una invención, como asimismo la de los arcontes atenienses y la de los cónsules romanos. No hay una sola fecha exacta referente a las colonizaciones (E. Meyer, *Historia de la Antigüedad*, II, pág. 442; Beloch, *Historia de Grecia*, I, 2, pág. 219). «Antes del siglo V no se le ocurre a nadie en Grecia tomar nota de los acontecimientos históricos» (Beloch, I, 1, pág. 125). Poseemos el texto de un contrato entre Elis y Herea, que deberá regir *cien años a partir del año actual*. Pero no se dice cuál sea el año actual. Pasado algún tiempo, no se sabría ya cuántos años llevaba el contrato en vigor, y nadie, evidentemente, pensó en esta dificultad. Es probable que aquellos hombres del puro presente lo olvidaran muy pronto. El carácter legendario-pueril de la historia entre los antiguos se manifiesta en que el haber fechado ordenadamente los hechos, por ejemplo, de la «guerra de Troya», que corresponde al estadio de nuestras Cruzadas, hubiérase tenido por contrario al buen estilo. Igualmente la geografía de los antiguos es muy inferior a la de los egipcios y babilonios. E. Meyer (*Historia de la Antigüedad*, III, pág. 102) demuestra que Herodoto conocía las formas del África (por fuentes persicas) mejor que Aristóteles. Otro tanto puede decirse de los romanos, herederos de los cartagineses. Empezaron repitiendo los conocimientos ajenos y luego los olvidaron. <<

[6] El *Mahavamsa* es una Historia de Ceilán que abarca desde el siglo V a. C. hasta mediados del siglo v d. C. Está en verso y su autor fue Mahanama. Es el primer libro escrito en pali que se conoció en Europa. En 1837 publicó G. Tournour una traducción. Sobre el *Mahavamsa* puede leerse: W. Geiger, *Dipavamsa und Mahavamsa*, Leipzig, 1905. (N. del T.) <<

[7] En cambio, es un símbolo de primer orden y sin ejemplo en la historia del arte, el hecho de que los helenos, en contraposición a la primitiva época meceniana, abandonaran la edificación con piedra —en un país riquísimo en materiales pétreos— y volvieran a emplear la madera, lo cual explica la ausencia de restos arquitectónicos entre 1200 y el 600. La columna egipcia fue desde un principio de piedra; la columna dórica, de madera. En esto se manifiesta la profunda hostilidad del alma «antigua» a la duración. <<

[8] ¿Dónde está la ciudad griega que haya realizado *una sola* obra considerable, con el pensamiento puesto en las generaciones venideras? Los sistemas de carreteras y canales que han podido señalarse en época miceniana, esto es, *preantigua*, decayeron y se olvidaron al venir al mundo los pueblos «antiguos», es decir, al irrumpir los tiempos homéricos. La escritura literal no fue adoptada por los antiguos hasta después del año 900, y en muy limitadas proporciones, seguramente reducidas a los fines económicos más apremiantes. Este hecho extraño, que está demostrado con certeza plena por la falta de inscripciones, resulta tanto más extraordinario cuanto que en las culturas egipcia, babilónica, mexicana y china la formación de la escritura comienza en el más remoto pasado; los germanos crearon un alfabeto rúnico y mostraron luego su respeto hacia la escritura inventando de continuo caracteres de letras ornamentales. En cambio, la primitiva antigüedad ignoró por completo las varias escrituras que eran de uso corriente tanto en el sur como en el Oriente. Poseemos numerosas inscripciones de los hititas de Asia Menor, y de Creta: pero ni una sola de la época homérica (parte II, cap. II, núm. 13). <<

[9] Desde Homero hasta Séneca, es decir, durante un milenio completo, salen en las tragedias las figuras míticas, por ejemplo, Tieste, Clitemnestra, Hércules, inalterables a pesar de su número ilimitado. En cambio, en la poesía occidental, el hombre fáustico aparece primero en la figura de Parsifal y Tristán; luego se transforma, según el sentido de la época, en Hamlet, don Quijote, don Juan y, en una postrer transfiguración, conforme al tiempo, se manifiesta en Fausto y Werther, para ser por último el héroe de la novela moderna, de la ciudad mundial. Siempre, empero, aparece en la atmósfera y condicionalidad de un siglo determinado. <<

[10] Véase parte II, cap. III, núm. 17. <<

[11] El abad Gerberto —papa con el nombre de Silvestre II—, amigo del emperador Otón III, manifestó hacia el año 1000, es decir, en los albores del estilo románico y de las Cruzadas, los primeros síntomas de un alma nueva, construyendo los relojes de ruedas y péndulos. Los primeros relojes de torre fueron fabricados en Alemania hacia 1200; poco después, los de bolsillo. Adviértase el significativo nexo que une la medición del tiempo con los edificios del culto religioso. <<

[12] Newton lo llama, muy significativamente, «cálculo de fluxiones», refiriéndose a ciertas ideas metafísicas sobre la esencia del tiempo. En la matemática griega no interviene el tiempo. <<

[13] En esto el historiador se encuentra atenazado por el prejuicio fatal de la geografía —por no decir la sugestión de un mapa— que considera a Europa como una *parte del mundo*, por lo cual el historiador se siente obligado a trazar igualmente un límite *ideal*, que separe a Europa de Asia. La voz «Europa» debiera borrarse de la historia. No existe el tipo histórico del «europeo». Es locura, en el caso de los helenos, hablar de «Antigüedad europea» —Homero, Heráclito, Pitágoras, ¿eran, pues, asiáticos?— y de su «misión», consistente en aproximar culturalmente Asia y Europa. Estas son palabras que provienen de una trivial interpretación del mapa y que no corresponden a ninguna realidad. La palabra «Europa», con todo el complejo de ideas que han nacido bajo su influencia, es la que ha fundido a Rusia con el Occidente, en nuestra conciencia histórica, formando así una unidad que nada justifica. En este punto, para nuestra cultura de lectores, hecha en los libros, ha tenido una mera abstracción enormes consecuencias reales. En la persona de Pedro el Grande ha falseado, para siglos, la tendencia histórica de una masa primitiva de pueblos: aun cuando el *instinto* ruso traza el límite entre «Europa» y «la madre Rusia», mediante una hostilidad que se encarna muy exacta y profundamente en Tolstoi, Aksakov y Dostoievski. Oriente y Occidente son conceptos de verdadero contenido histórico. «Europa» es un mero sonido que no justifica nada. Todo lo que la antigüedad creó de grande, nació por la negación de un límite continental entre Roma y Chipre, Bizancio y Alejandría. Lo que se llama la cultura europea se formó entre el Vístula, el Adriático y el Guadalquivir. Y aun suponiendo que Grecia, en tiempos de Pericles, «estuviese en Europa», ya hoy no lo está. <<

[14] Véase parte II, cap. I, núm. 7, y cap. III, núm. 9. <<

[15] Windelband, *Geschichte der Philosophie (Historia de la Filosofía)*, 1900, págs. 275 y sigs. <<

[16] En el Nuevo Testamento la concepción polar está representada más bien por la dialéctica del apóstol Pablo; la periódica, más bien por el Apocalipsis. <<

[17] Bien se ve en la expresión ridícula y desesperada de «Edad Contemporánea». <<

[18] K. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus* (*La Reforma, el Renacimiento y el Humanismo*), 1918, págs. 48 y sigs. <<

[19] La expresión «los antiguos» aparece ya empleada en sentido dualista por Porfirio en su *Isagoge* (300 d. C.) <<

[20] «¿La humanidad? Eso es una abstracción. Nunca ha habido más que hombres, ni habrá más que hombres». (Goethe a Luden). <<

[21] La «Edad Media» es la historia de la comarca en que domina el *idioma latino de la Iglesia y de los sabios*. Los grandes sinos del cristianismo oriental que, con anterioridad a Bonifacio, había penetrado por Turquestán hasta China y por Saba hasta Abisinia, no han sido tenidos en cuenta por esa «historia universal». <<

[22] Véase parte II, cap. III, núm. 17. Para el verdadero ruso la representación fundamental del darwinismo es tan absurda como para el árabe la del sistema copernicano. <<

[23] Sobre este punto es muy significativa la selección de lo que ha perdurado hasta nosotros. No es una selección debida solamente al azar, sino determinada esencialmente por una tendencia. El aticismo de la época de Augusto, ya cansado, agotado, pedante y reaccionario, fue el que forjó el concepto de «lo clásico» y reconoció por clásicas a un pequeñísimo grupo de obras griegas hasta Platón inclusive. El resto, entre lo cual estaba la riquísima literatura helenística, fue rechazado y se perdió casi por completo. Ese grupo, elegido con un gusto de maestro de escuela, es el que ha perdurado en su mayoría y ha determinado el cuadro imaginario de la «antigüedad» clásica para los florentinos como para Winckelmann, Hölderlin, Goethe y hasta el mismo Nietzsche. <<

[24] Más adelante explicará el autor claramente su idea de lo que es civilización. (*N. del T.*) <<

[25] Véase parte II, cap. II, núm. 5. <<

[26] Esto se echa de ver en la evolución de Strindberg y, sobre todo, de Ibsen, que, en la atmósfera civilizada de sus problemas, da siempre la impresión de un convidado en casa extraña. El motivo de *Brand* y *Rosmersholm* es una curiosa mezcla de provincialismo nativo y horizontes de gran urbe, adquiridos teóricamente. Nora es el tipo de una provinciana desorientada por la lectura. <<

[27] Este fue el que prohibió el culto del héroe local Adrasto y la recitación de los cantos homéricos, para arrancar a la nobleza dórica las raíces de su espíritu (hacia el año 560). <<

[28] Vocablo profundo que recibe su sentido pleno cuando el bárbaro se torna hombre de cultura, y que lo vuelve a perder cuando el hombre civilizado acepta el *ubi bene*, *ibi Patria*. <<

[29] Por eso entraron en el cristianismo, en primer lugar, aquellos de entre los romanos *que no habían podido* ser estoicos. (Véase parte II, cap. V, núm. 3). <<

[30] En Roma y Bizancio se construyeron casas de seis a diez pisos. La anchura de la calle era, a lo sumo, de tres metros. Y como no existían reglamentos de urbanización, ocurrió muchas veces que las casas se vinieron abajo con todos los inquilinos. Una gran parte de los *cives romani*, para quienes la vida se reducía a *panem et circenses*, no poseían más que un lecho carísimo en aquellas *insulae*, pululantes como hormigueros. (Pöhlmann, *Aus Altertum und Gegenwart [Antigüedad y presente]*, 1911, págs. 199 y sigs). <<

[31] Véase parte II, cap. V, núm. 19. <<

[32] La gimnasia alemana, desde 1813 y desde las formas provincianas que Jahn le diera, ha entrado en rápida evolución hacia el deporte. La diferencia entre una pista berlinesa de deportes en un día importante y el circo romano era ya pequeñísima en 1914. <<

[33] Véase parte II, cap. IV, núm. 14. <<

[34] La conquista de las Galias por César fue muy claramente una guerra colonial, es decir, de actividad por una sola de las partes. Si esta campaña es, sin embargo, el punto culminante de la historia guerrera de Roma, en su época posterior, ello confirma cuán rápidamente esa historia pierde su riqueza en verdaderas hazañas. <<

[35] Los alemanes modernos son el ejemplo más brillante de un pueblo que sin saberlo ni quererlo se ha tornado expansivo. Ya lo eran cuando aún creían ser el pueblo de Goethe. Bismarck no sospechó siquiera este profundo sentido de la época por él fundada. Creyó que había *cerrado* una evolución política anterior. (Véase parte II, cap. IV, núm. 14). <<

[36] Acaso las palabras de Napoleón a Goethe, tan significativas, querían decir esto mismo. Napoleón dijo: «¿A qué hablar hoy del sino? La política es el sino». <<

[37] Que fue el que acabó dando su nombre a todo el imperio. Tsin: China. <<

[38] Véase parte II, cap. IV, núm. 14. <<

[39] Su verdadera fuerza no corresponde ya al sentido de ningún cargo o función pública. <<

[40] Véase parte II, cap. III, núm. 19. <<

[41] Va incluido en este libro, parte II, cap. IV, núms. 4 y sigs. y 18 y sigs., y cap. V, núm. 7. <<

[42] La filosofía de este libro la debo a la filosofía de Goethe, tan desconocida, y solo en mucho menor cuantía, a la filosofía de Nietzsche. La posición de Goethe en la metafísica occidental no ha sido bien comprendida todavía. Ni siquiera se le cita cuando se trata de filosofía. Por desgracia, no ha formulado su teoría en un sistema rígido: por eso los sistemas le olvidan. Pero fue filósofo. Adoptó frente a Kant la misma posición que Platón representa frente a Aristóteles, y también es aventurado reducir a Platón a un sistema. Platón y Goethe representan la filosofía del devenir; Kant y Aristóteles, la de lo producido. Aquí la intuición se opone al análisis. Lo que no es expresable con el entendimiento, se encuentra en advertencias particulares y en poesías, como los versos órficos, o las estrofas «Cuando en el infinito...» y «... Dice nadie...», que deben considerarse como encarnaciones de una metafísica *muy definida*. En las siguientes palabras no quisiera ver cambiada ni una tilde: *La divinidad es activa en lo viviente, no en lo muerto; está en lo que deviene y se transforma, no en lo ya producido y petrificado. Por eso la razón, en su tendencia a lo divino, se aplica a lo que vive; el entendimiento se aplica a lo producido, petrificado, para utilizarlo* (Eckermann). En estas palabras se encierra toda mi filosofía. <<

NOTAS A LA PRIMERA PARTE

[1a] Véase también parte II, cap. I (al principio).

Un *rui* era un objeto de jade que servía en la antigua China para distinguir a los señores feudales y altos dignatarios. Era considerado también como signo de buen augurio; de ahí que otra posible traducción del título de este libro sería *Feliz augurio celeste*. <<

<<

[1b] Estos términos traducen imperfectamente las palabras alemanas *das Werden und das Gewordene*, que significan literalmente «el devenir y lo devenido». Se trata de manifestar la oposición entre una actuación continua transformadora y un resultado estático, definitivo, rígido, de esa actuación. Según los casos, emplearemos unos u otros términos para traducir las mismas palabras alemanas. (N. del T.) <<

[2] Véase sobre el concepto del hombre sin historia, parte II, capítulo I, núm. 2. <<

[3] Y un «horizonte *biológico*». Véase parte II, cap. I, núm. 7. <<

[4] Véase parte II, cap. III, núm. 15. <<

[5] Entre estos hay que poner también el acto de «pensar en dinero». Véase parte II, cap. V, núm. 3. <<

[6] E igualmente del derecho y del dinero. Véase parte II, cap. I, núm. 13 y cap. V, núm. 4. <<

[7] Véase parte II, cap. II, núm. 18, y cap. III, núm. 3. <<

[8] Lo que no existe. (*N. del T.*) <<

[9] Lo ilimitado. (*N. del T.*) <<

[10] El principio. (*N. del T.*) <<

[11] Véase parte II, cap. I, núm. 2. <<

[12] En el único tratado que se conserva de él defiende la opinión geocéntrica. Cabe, pues, sospechar que fue poco a poco aceptando una hipótesis científica de origen sirio. <<

[13] F. Strunz, *Geschichte der Naturwissenschaften im Mittelalter (Historia de las ciencias físicas en la Edad Media)*, 1916, pág. 90. <<

[¹⁴] Fue preparado por Eudoxio y usado para calcular el volumen de la pirámide y del cono. «Fue el medio que los griegos emplearon para soslayar el concepto vedado del infinito.» (Heiberg, *Naturwissenschaft und Mathematik im klassischen Altertum* [Física y matemática en la Antigüedad clásica], 1912, pág. 27). <<

[15] Véase parte II, cap. III. <<

[16] Bondad y belleza. (*N. del T.*) <<

[17] Tranquilidad. (*N. del T.*) <<

[18] Serenidad. (*N. del T.*) <<

[19] En el siglo II d. C. cesa Alejandría de ser una gran ciudad y se transforma en un montón de casas, restos de la antigua civilización, habitadas por un pueblo de sentimientos primitivos, de otro temple, de otra alma. Véase parte II, cap. II, núm. 5.

<<

[20] Esto corresponde exactamente a la relación de la moneda y la partida doble en el pensamiento financiero de las dos culturas. Véase parte II, cap. V, núm. 4. <<

[21] Lo mismo puede decirse del derecho romano (parte II, cap. I, núm. 19) y de la moneda (parte II, cap. V, núm. 4). <<

[22] Inexpresable, irracional. (*N. del T.*) <<

[23] La «magia de los nombres», que usan los salvajes, y la ciencia moderna, que *sojuzga* los objetos, forjando para ellos nombres, es decir términos técnicos, son, en su forma, idénticas. Véase parte II, cap. II, núm. 11, y cap. III, núm. 15. <<

[24] Véase parte II, cap. II, núm. 7. <<

[25] En la astronomía moderna comienzan a aplicarse las geometrías no euclidianas. La hipótesis de un espacio curvo ilimitado, pero finito, ocupado por el sistema estelar con un diámetro igual a unos 470 millones de diámetros terrestres, conduciría a la hipótesis de otro sol, simétrico al que vemos, y que nos aparecería como estrella de mediana magnitud. <<

[26] Que por un punto no es posible trazar más que una sola paralela a una recta: esta proposición no puede demostrarse. <<

[27] En la matemática india que conocemos, es imposible determinar hoy lo que procede de los tiempos más remotos anteriores a Buda. <<

[28] «La función, rectamente concebida, es la existencia pensada en actividad» (Goethe). Véase la creación del dinero fáustico, con su sentido funcional, parte II, cap. V, núm. 4. <<

[29] Desde el punto de vista de la teoría de los conjuntos, un conjunto de puntos bien ordenados se llama cuerpo, sin atender al número de sus dimensiones; un conjunto de $n-1$ dimensiones, es decir, referido a aquel, se llama superficie. La «limitación» (pared, arista) de un conjunto de puntos representa un conjunto de puntos de inferior potencia. <<

NOTAS AL CAPÍTULO II

[¹] Véanse págs. 116 y sigs. de este tomo, y parte II, cap. I, núm. 6. <<

[2] El antihistoricismo, como consecuencia de un punto de vista sistemático, no debe confundirse con el espíritu ahistórico. El comienzo del libro IV de *El mundo como voluntad y como representación* (párrafo 53) es característico de un hombre que piensa antihistóricamente: es decir, que por motivos teóricos elimina y suprime la tendencia histórica que en él reside. En cambio la naturaleza helénica es ahistórica: no *tiene* ni *conoce* la inclinación histórica. <<

[3] «Hay protofenómenos que no debemos perturbar ni lesionar en su divina sencillez» (Goethe). <<

[4] Véase parte II, cap. I, núm. 6, y cap. III, núm. 51. Existencia *Alma* <<

[5] Véase parte II, cap. I, núm. 7. <<

[6] Véase parte II, cap. I, núm. 9. <<

[7] No el método analítico del «pragmatismo» zoológico de los darwinistas, con su persecución de los nexos causales, sino el intuitivo y panorámico de Goethe. <<

[8] Véase parte II, cap. I, núm. 9. <<

[9] Véase parte II, cap. III, núm. 1. <<

[10] Véase parte II, cap. II, núm. 9. No es la catástrofe de las invasiones bárbaras. Estas, como el aniquilamiento de la cultura maya por los españoles (parte II, cap. I, núm. 10), son un hecho fortuito sin necesidad profunda. Se trata de la dislocación interna, que para la Antigüedad comienza en Adriano y, para la China, con exacta correspondencia, en la dinastía oriental Han (25-220). <<

[11] Véase parte II, cap. III, núm. 20. <<

[12] *Habitus* dice el original. Deliberadamente conservamos el término, que entre nosotros ha perdido su imprescindible sentido latino, con la intención de que llegue a reincorporarse al léxico usual. (N. del T.) <<

[13] También podría valer nuestra palabra «talante», más omnicomprendensiva que «hábito», referido al hombre, no a cualquier organismo. <<

[14] Véase parte II, cap. II, núm. 3. <<

[15] Véase parte II, cap. I, núm. 8. <<

[16] Haré notar aquí la distancia entre las tres guerras púnicas y la serie también rítmica que forma la guerra de Sucesión de España, las de Federico el Grande, las de Napoleón, las de Bismarck y la guerra mundial. (Véase parte II, cap. IV, núm. 10.) A esto se refiere también la relación espiritual entre el abuelo y el nieto. De aquí procede la creencia de los pueblos primitivos de que el alma del abuelo vuelve a encarnar en el nieto, y la costumbre universal de dar al nieto el *nombre* del abuelo: la fuerza mística del nombre evoca en el mundo de los cuerpos el alma del abuelo. <<

[17] No es superfluo añadir que estos *fenómenos puros* de la naturaleza viviente están muy lejos de todo nexo causal. El materialismo hubo de enturbiar su imagen, insinuando en ella tendencias utilitarias antes de reducirla a un *sistema* inteligible. Goethe, que se anticipó al darwinismo, justamente en aquella parte de esta doctrina que quedará viva aun dentro de cincuenta años, excluye en *absoluto* el principio de causalidad. La vida real no tiene ni causas ni fines, y es muy característico el hecho de que los darwinistas no hayan advertido que el principio causal falla aquí por completo. El concepto de protofenómeno no admite premisas causales a no ser que se interprete erróneamente en un sentido mecánico. <<

[18] Véase parte II, cap. II, núm. 5. <<

[19] La vida de los sentidos y la vida del espíritu son tiempo también. La *experiencia interna* de la sensibilidad y del espíritu, el *mundo*, es de naturaleza espacial. (La femineidad está más cerca del tiempo. Sobre esto véase parte II, cap. IV, núm. 1). <<

[20] La lengua española —como la alemana y muchas otras— emplea términos como «espacio de tiempo», que prueban que para representarnos la dirección tenemos que acudir a la extensión. <<

[21] Véase parte II, cap. I, núm. 4. <<

[22] Véanse pág. 175 de este tomo; parte II, cap. II, núm. 2 y cap. III, núm. 15. <<

[23] Véase parte II, cap. II, núm. 7. <<

[24] La teoría de la relatividad, hipótesis metódica que está a punto de derribar a la mecánica de Newton —esto significa en último término, su concepción del *problema del movimiento*—, admite casos en que se invierten las denominaciones «antes» y «después»: los fundamentos matemáticos de esta teoría, que ha dado Minkovski, emplea unidades *imaginarias* de tiempo, con fines meditativos. <<

[25] Las dimensiones son x , y , z y t , cuyos valores permanecen equivalentes en las transformaciones. <<

[26] Si no me lo pregunta nadie, lo sé; pero si intento explicarlo, ya no lo sé. (*N. del T.*) <<

[27] Salvo en la matemática elemental. Desde luego la mayor parte de los filósofos, desde Schopenhauer, se han acercado a estos problemas bajo la impresión única de la matemática elemental. <<

[28] Véase parte II, cap. I, núms. 2 y 4. <<

[29] Véase parte II, cap. II, núms. 7 y 10. <<

[³⁰] *Edipo rey*, 242. Véase Rudolf Hirzel, *Die Person (La persona)*, 1914, pág. 9. <<

[31] *Edipo en Colonos*, 355. <<

[32] Véase parte II, cap. III, núm. 17. <<

[33] Diels, *Antike Technik (La técnica de los antiguos)*, 1920, pág. 159. <<

[34] En algunos círculos de sabios, en Ática y Jonia, se construyeron relojes de sol desde el año 400; desde Platón hubo en Grecia clepsidras aún más primitivas. Pero ambas formas eran malas imitaciones de los modelos orientales y no entraron en el sentimiento antiguo de la vida. (Véase Diels, *op. cit.*, págs. 160 y sigs.) <<

[35] Para nosotros el pasado se ordena merced a la era cristiana y al esquema Edad Antigua-Media-Moderna. Sobre esta base se han compuesto cuadros de la historia del arte y de la religión desde los primeros tiempos góticos, y a esos cuadros se atienen todavía un gran número de personas en Occidente. No nos sería posible suponer eso en Platón o Fidias: en cambio es perfectamente válido para los artistas del Renacimiento y ha influido decisivamente en sus juicios de valor. <<

[36] Véase pág. 36 de este tomo. <<

[37] Véase parte II, cap. IV, núms. 10 y 14. <<

[38] Podemos suponer igualmente que la invención de los relojes de sol por los babilonios y de los relojes de agua por los egipcios ocurre hacia el año 3000 a. C. es decir, en la época «correspondiente» de estas dos culturas. La historia de los relojes es inseparable de la del calendario: por eso hay que suponer también que las culturas china y mexicana, con su profundo sentido de la historia, inventaron muy pronto y adoptaron rápidamente algún método para medir el tiempo. <<

[39] Figurémonos lo que sentiría un griego que de pronto conociese esta costumbre.

<<

[40] El culto chino de los antepasados rodeó la *genealogía* de un ceremonial riguroso y poco a poco este culto fue ocupando el centro de toda religiosidad. En cambio entre los antiguos el culto de los antepasados cede la preeminencia al de los dioses presentes hasta el punto de que en Roma apenas si ya existió. <<

[41] Alude claramente a la «resurrección de la carne» (ἐκ νεκρῶν). El cambio de sentido que hacia el año 1000 sufre este término —transformación profunda y aun hoy casi desconocida— se manifiesta cada vez más claro en la voz «inmortalidad». Con la resurrección que es la victoria sobre la muerte el tiempo vuelve a empezar por decirlo así en el espacio cósmico. Con la inmortalidad el tiempo supera al espacio. <<

[42] Véase parte II, cap. III, núm. 13. <<

[43] Véase parte II, cap. IV, núm. 1. <<

[44] Véase parte II, caps. IV y V. <<

[45] Véase parte II, cap. III, núms. 9 y 17. <<

[46] La línea que une a Calvino con Darwin es fácil de seguir en la filosofía inglesa.

<<

[47] Este es uno de los puntos eternamente discutidos por la estética occidental. El alma antigua, ahistórica, euclidiana, no «evoluciona». El alma occidental se agota íntegramente evolucionando; es una función dirigida hacia un término. Aquella «es»; esta «deviene». Por eso la tragedia antigua presupone la constancia de la persona, y la occidental, su variabilidad. Esto es lo que nosotros llamamos «carácter», forma de la realidad, que consiste en un incesante movimiento y una infinita riqueza de relaciones. *En Sófocles el gran gesto ennoblece el dolor; en Shakespeare los grandes sentimientos ennoblecen la acción.* Nuestra estética ha tomado sus ejemplos de *ambas* culturas, sin distinción, y por eso no ha acertado en el problema fundamental.

<<

[48] «Plus on vieillit, plus on se persuade que sa sacrée Majesté le Hasard fait les trois quarts de la besogne de ce misérable univers.» (Cuanto más se envejece, más se convence uno de que la sagrada majestad del azar hace las tres cuartas partes de la tarea en este miserable universo.) (Federico el Grande a Voltaire.) Así siente por necesidad el verdadero racionalista. <<

[49] Véase parte II, cap. I, núm. 5. <<

[50] El método comparativo que empleo en este libro se basa justamente sobre el hecho de que un grupo de esas grandes culturas se halla ante nuestros ojos. Véase parte II, cap. I, núm. 9. <<

[51] Helios es una simple figura poética: no tenía ni templos, ni estatuas, ni culto. Menos aún era Selene, diosa de la Luna. <<

[52] Recuérdense las palabras de Canning al principio del siglo XIX: «¡Sudamérica, libre, y, en lo posible, inglesa!». Nunca con más pureza se ha expresado el instinto expansivo. <<

[53] La cultura occidental, en su madurez, es totalmente francesa, con Luis XIV, aunque procede de la española. Pero ya bajo Luis XVI vence en París el parque inglés al francés, la sensibilidad al *esprit*, los trajes y las maneras de Londres a los de Versailles, Hogarth a Watteau, los muebles de Chippendale y las porcelanas de Wedgwood a las de Boulle y Sèvres. <<

[54] Hardenberg reorganizó Prusia en sentido estrictamente inglés, cosa que Federico Augusto von der Marwitz le reprochó acerbamente. Asimismo la reforma del ejército por Scharnhorst es una especie de «vuelta a la naturaleza» en el sentido de Rousseau, frente a los ejércitos profesionales de las guerras de gabinete, en tiempos de Federico el Grande. <<

[55] Si la cronología puede hacer uso de signos matemáticos, es justamente porque ya no pertenece al tiempo. Esos números rígidos *significan* para nosotros el sino de entonces. Sin embargo, su sentido no es matemático —el pasado no es una causa, una fatalidad, no es una fórmula—, y el que los considere matemáticamente, como hace el materialista histórico, cesa al punto de ver el pasado realmente como tal pasado, que ha vivido una vez y *solo* una vez. <<

[56] Nota que no figura en el original. <<

[57] En la parte II, cap. IV, núm. 1 y cap. V, núm. 1, se indican los fundamentos de esta concepción, las raíces metafísicas de la economía y de la política. <<

[58] La construcción de hipótesis se verifica en la química con mucha menos dificultad, por la menor afinidad que existe entre la química y la matemática. Las actuales investigaciones sobre la estructura de los átomos forman un castillo de naipes que sería totalmente inadmisibile en la teoría electromagnética de la luz (véase sobre esto M. Born, *Der Aufbau der Materie [La estructura de la materia]* 1920), cuyos autores tuvieron continuamente a la vista los límites que separan una noción matemática de su representación intuitiva por medio de una *imagen*, nada más que una imagen. <<

[59] Entre esas imágenes y los signos de un cuadro de distribución no existe diferencia esencial. <<

NOTAS AL CAPÍTULO III

[1] Véanse págs. 199 y 201 de este tomo. <<

[2] La palabra «dimensión» no debiera emplearse más que en singular. Hay extensión, pero no hay extensiones. Las tres direcciones constituyen una abstracción: no están contenidas en el sentimiento inmediato de que el cuerpo se dilata (para el «alma»). La esencia de la dirección es el origen de la misteriosa distinción *animal* entre la *derecha* y la *izquierda*, a la que hay que añadir la tendencia de los vegetales a crecer *de abajo arriba* —tierra y cielo—. Este es un hecho que se siente como en sueño; aquella es una verdad de la conciencia vigilante, una verdad que hay que aprender y que, *por lo tanto*, puede dar lugar a equívocos y confusiones. Ambos hallan su expresión en la arquitectura, a saber: en la simetría del plano y en la energía de la elevación. Por eso, en la «estructura» del espacio que nos rodea sentimos el ángulo de 90 grados como privilegiado, y no así el de 60, que hubiera producido otro número de «dimensiones».

<<

[3] Los niños no notan en sus dibujos la falta de perspectiva. <<

[4] Su idea de que la absoluta certeza intuitiva que tienen los hechos geométricos simples demuestra la aprioridad del espacio, está fundada en la referida opinión, hartamente popular, de que la matemática es o geometría o aritmética. Pero la matemática occidental había superado ya entonces ese esquema ingenuo, tomado de la Antigüedad. En lugar del «espacio», la geometría actual establece primero colecciones numéricas varias veces infinitas, entre las cuales la tridimensional constituye un caso particular que no goza de privilegio alguno; y luego investiga dentro de esos grupos las formaciones funcionales y su estructura. Así, pues la intuición sensible, cualquiera que sea su especie, deja de tener el menor contacto con los hechos matemáticos, que se dan en la esfera de esas extensiones, sin que por eso se rebaje en lo más mínimo la evidencia de las mismas. La matemática es independiente de la forma de la intuición. ¿A qué queda, pues, reducida esa famosa evidencia de las formas de la intuición si ya sabemos que la superposición de ambas (tiempo y espacio) en una supuesta experiencia es un artificio engañoso? <<

[5] Sin duda un teorema geométrico puede probarse o, más exactamente, demostrarse en un dibujo; pero el teorema recibe otra forma en cada especie de geometría, y aquí ya no decide *nada* el dibujo. <<

[6] Es sabido que Gauss mantuvo inéditos sus descubrimientos casi hasta las postrimerías de su vida, por temor a «la gritería de los beocios». <<

[7] Partiendo de esta dirección del cuerpo adquiere sentido la diferencia entre la derecha y la izquierda (págs. 258 y 259 de este tomo). El concepto de «delante» no tiene sentido para el cuerpo de una planta. <<

[8] Ni en griego ni en latín. La palabra τόπος —en latín *locus*— significa lugar, comarca y también clase, en sentido de clase social. La palabra χώρα —en latín *spatium*— significa separación («entre»), distancia, rango y también el suelo, la tierra — τὰ ἐκ τῆς χώρας quiere decir los frutos de la tierra—. La palabra τό κενον —en latín *vacuum*— significa, sin equívoco alguno, un cuerpo hueco, acentuando el sentido de envoltura. En la literatura de la época imperial, que intenta expresar con vocablos «antiguos» el sentimiento *mágico* del espacio, empléanse expresiones vagas, como ὁρατός τόπος («mundo sensible») o *spatium inane* («espacio infinito», pero también *superficie* amplia; la raíz de la palabra *spatium* significa hincharse, engordar). En la literatura verdaderamente antigua no había necesidad de tales perífrasis, porque faltaba por completo la representación. <<

[9] Esto está implícito, aunque nadie lo ha visto hasta ahora, en el famoso axioma euclidiano de las paralelas —que por un punto no hay más que una sola paralela a una recta dada—, única proposición de la matemática antigua que permaneció indemostrada y que, como hoy sabemos, es, en efecto, indemostrable. Precisamente por eso se convierte en dogma frente a toda experiencia y, por lo tanto, en *centro metafísico y sustentáculo* de todo ese sistema geométrico. Lo demás, los axiomas, como los postulados, son premisas o consecuencias. Esa única proposición es para el espíritu antiguo necesaria y universalmente válida —y, sin embargo, indemostrable—. ¿Qué significa esto? Significa que es un *símbolo* de primer orden. Contiene la estructura misma de la corporeidad antigua. Justamente la parte más débil de la geometría antigua, la proposición contra la cual se levantaron voces de contradicción en la época helenística, es la que mejor manifiesta el alma griega. Y justamente esa proposición, tan evidente para la experiencia diaria, es la que concita sobre sí la duda del pensamiento numérico occidental, fáustico, oriundo de las lejanías incorpóreas. Uno de los más profundos síntomas de *nuestra* existencia es que, frente a la geometría euclidiana, hayamos puesto no *otra*, sino *otras* geometrías, todas las cuales son para nosotros igualmente verdaderas, igualmente coherentes. La tendencia propia de esas geometrías, que debemos concebir como un grupo antieuclidiano, consiste en que, por su misma pluralidad, le quitan a la existencia el sentido corpóreo que Euclides *consagró* en su postulado, pues contradicen la intuición que pide corporeidad y niega el espacio puro. La cuestión de saber cuál de las tres geometrías no euclidianas es la «exacta», la que sirve de base a la realidad —aunque fue estudiada en serio por Gauss—, se funda en un sentimiento totalmente antiguo y no hubiera debido ser planteada por un pensador de nuestra esfera. Ella es la que nos impide comprender el verdadero y profundo sentido de esta noción: que el símbolo típico de Occidente no consiste en la realidad de tal o cual geometría, sino en la pluralidad de varias geometrías *igualmente posibles*. El *grupo* de estas estructuras del espacio, entre las cuales la concepción antigua constituye un simple caso límite, elimina definitivamente del sentimiento puro del espacio el último resto de corporeidad. <<

[10] Este cero —que quizá contenga un vislumbre de la idea que los indios tenían de la extensión, es decir, de esa espaciosidad del universo, expuesta en los Upanishads, y tan extraña a nuestra conciencia del espacio— faltaba naturalmente en la Antigüedad. Pasando por la matemática árabe, donde sufrió una total transformación, fue luego introducido entre nosotros por Stifel, en 1544; pero lo que alteró fundamentalmente su esencia fue el considerarlo como el centro entre $+1$ y -1 , como un corte en el continuo numérico lineal; es decir, que el mundo numérico occidental se lo asimiló en un sentido de *relación*, enteramente contrario al sentido indio. <<

[11] Las palabras «sentimiento de la cueva» son de León Frobenius: *Paideuma*, pág. 92. <<

[12] Strzygovski: *Ursprung der christlichen Kirchenkunst* (*El arte de las iglesias cristianas y sus orígenes*), 1920, pág. 80. <<

[13] Véase parte II, cap. I, núm. 1. <<

[14] Véase parte II, cap. III, núm. 17. <<

[15] Müller-Deecke, *Die Etrusker (Los etruscos)*, 1877, parte II, págs. 128 y sigs. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer (Religión y culto de los romanos)*, 1912, pág. 527. La más antigua traza de la *Roma quadrata* fue un *templum*. El contorno de la primitiva ciudad estaba, seguramente, relacionado, no con la construcción, sino con reglas sacras, como lo demuestra, en época posterior, la significación del *pomerium*, de ese límite. El campamento romano es también un *templum*, cuyo ángulo recto es aún bien visible en la traza de muchas ciudades romanas; es el recinto consagrado, en el cual el ejército se halla bajo la protección de los dioses; no tiene nada que ver, al principio, con la fortificación, que es de época helenística. La mayor parte de los templos de piedra romanos no eran *templa*; en cambio, el *témenos* griego primitivo debe de haber significado, en la época homérica, algo semejante. <<

[16] Véase mi prólogo a los *Cantos* de Ernesto Droem, pág. II. <<

[17] Véase parte II, cap. III, núm. 17. <<

[18] Véase parte II, cap. III, núm. 4. <<

[19] Véase parte II, cap. III, núm. 17. <<

[20] Hölscher, *Grabdenkmal des Königs Chephren (La tumba del rey Kefrén)*. Borchardt, *Grabdenkmal des Sahuré (La tumba de Sahuré)*. Curtius, *Die antike Kunst (El arte antiguo)*, pág. 45. <<

[21] Véase parte II cap. III, núm. 17. Borchardt, *Reheiligtum des Newoserre* (El santuario de Newoserre). E. Meyer, *Geschichte des Altertums* (Historia de la antigüedad), I § 251. <<

[22] *Relief en creux*. Véase H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst (El arte egipcio)*, 1919, I, pág. 41. <<

[23] Véase parte II, cap. III, núm. 17. <<

[24] O. Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei (La pintura de paisaje en China)*, 1921, pág. 24. La gran dificultad que ofrece el estudio del arte chino, como el del arte indio, estriba en que todas las obras de la época primera, esto es, las del Hoang-ho, entre 1300 y 800 a. C., como igualmente las de la India prebudista, han desaparecido sin dejar rastro. Lo que hoy llamamos arte chino corresponde al arte egipcio de la XX dinastía. Las grandes escuelas de la pintura china hallan su justo paralelo en las escuelas de la escultura egipcia del tiempo de los saítas y los Tolomeos, incluso con sus alzas y bajas de tendencias refinadas y arcaizantes sin evolución interna. Por el ejemplo de Egipto puede verse hasta qué punto son legítimas las conclusiones retrospectivas que se saquen acerca del arte primero de la época Chu y de la época védica. <<

[25] C. Glaser, *Die Kunst Ostasiens (El arte de Asia Oriental)*, 1920, pág. 181. Véase también M. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst (Historia de la jardinería)*, 1914, II, págs. 331 y sigs. <<

[26] Glaser, *op. cit.*, pág. 43. <<

[27] Véase parte II, cap. II, núm. 7. <<

[28] El arte monológico de los espíritus solitarios es, en realidad, un diálogo consigo mismo. La espiritualidad de las grandes ciudades es la que permite al instinto comunicativo vencer al instinto expresivo (véase parte II, cap. II, núm. 7); de aquí proviene ese arte tendencioso, ese arte que quiere enseñar, convertir, demostrar, ya proposiciones políticosociales, ya tesis morales. Contra ese arte se rebela la fórmula de *l'art pour l'art*, que no es tanto un ejercicio como una opinión que, al menos, se acuerda todavía del sentido primitivo que tiene la expresión artística. <<

[29] Véase parte II, cap. II, núm. 7. Véase también Worringer, *Abstraction und Einfühlung* (*La abstracción y la proyección sentimental*), págs. 66 y sigs. <<

[30] La imitación es vida; pero en el momento de realizarse, ya ha pasado —baja el telón— y cae en el olvido o —si el resultado de ella es una obra duradera— en la historia del arte. Nada se ha conservado de los cantos y danzas de las viejas culturas y bien poco de sus cuadros y poemas; y aun ese poco no contiene apenas otra cosa que la parte ornamental de la imitación primitiva, por ejemplo: el texto de un drama, no el espectáculo y el sonido; las palabras de una poesía, no su recitación; las notas de una música, no el colorido de los instrumentos. Lo esencial ha pasado irrevocablemente. La «representación» es siempre algo nuevo y distinto. <<

[31] Sobre el taller de Tutmés, en Tell-el-Amarna, véase *Mitteilungen der DeutschOrientalische Gesellschaft* (Comunicaciones de la Sociedad Oriental Alemana), núm. 52. <<

[32] K. Burdach, *Deutsche Renaissance (Renacimiento alemán)*, pág. II. Igualmente toda arte plástica de la época gótica tiene un tipismo y un simbolismo rigurosos. <<

[33] E. Norden, *Antike Kunstprosa (La prosa artística de los antiguos)*, págs. 8 y sigs.

<<

[34] Véase parte II, cap. III, núm. 15. <<

[35] Por eso la *escritura* tiene un carácter ornamental. <<

[36] Véase págs. 282 y 283 de este tomo. <<

[37] Véase parte II, cap. II, núm. 2. <<

[38] Así se distinguen, al este del Elba, las aldeas eslavas construidas en forma de anillo, y las aldeas germánicas, en forma de calles. Igualmente, según la abundancia relativa de las chozas redondas o de las casas cuadradas, en la Italia antigua pueden colegirse algunos acontecimientos de los tiempos homéricos. <<

[39] Véase parte II, cap. II, núm. 3. <<

[40] Véase págs. 255 y 256 de este tomo. <<

[41] Véase parte II, cap. II, núm. 8. <<

[42] Véase pág. 207 de este tomo. <<

[43] Véase pág. 126 de este tomo. <<

[44] Lo mismo puede decirse de los edificios egipcios de la época de los tinitas y de los templos seleucidicopersas del Sol y del Fuego, construidos en los siglos precristianos. <<

[45] Véase Worringer, *Formprobleme der Gotik*, traducido al castellano con el título *La esencia del arte gótico* y publicado por la *Revista de Occidente*. <<

[46] Dvorak, «Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei» (Idealismo y naturalismo en la escultura y en la pintura góticas), en *Historische Zeitschrift (Revista Histórica)*, 1918, págs. 44 y sigs. <<

[47] Ornamento, en el más alto sentido, es, en fin, la *escritura*, y por lo tanto, el *libro*, que es propiamente el correlato del templo y que aparece cuando este aparece, o no existe si este no existe. (Véanse parte II, cap. II, núm. 13, y cap. III, núm. 11). En la escritura no ha adquirido forma la intuición, sino la intelección. Los signos gráficos no simbolizan esencias, sino conceptos abstractos, es decir, separados de las esencias. El espíritu humano, habituado al lenguaje, se representa lo que tiene delante como espacio rígido; por eso la escritura es, después de la arquitectura, la expresión más perfecta del símbolo primario de una cultura. Es completamente imposible comprender la historia del arabesco y se prescinde de los innumerables tipos de escritura árabe. Y la historia del estilo egipcio y chino es inseparable de la historia de los signos gráficos, su disposición y colocación. <<

[48] Véase pág. 264 de este tomo. <<

[49] Véase parte II, cap. III, núm. 18. <<

[50] No cabe duda de que los griegos se hallaban bajo la profunda impresión que les hicieran las columnatas egipcias cuando verificaron el tránsito del templo de antas al períptero, es decir, en la misma época en que la plástica del bulto, influida también por modelos indudablemente egipcios, elimina la tendencia al relieve, que aún se percibe claramente en las figuras de Apolo. Esto no quiere decir que el motivo de la columna antigua y la aplicación que los antiguos dieron al principio de la serie no sean cosas perfectamente propias e independientes. <<

[51] Al espacio limitado, no a la piedra. Véase Dvorak, *Historische Zeitschrift* (*Revista Histórica*), 1918, págs. 17 y sigs. <<

[52] Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst (Historia del arte alemán)*, I, pág. 16. <<

[53] H. Schäfer, *Von agyptischer Kunst (Del arte egipcio)*, I, págs. 15 y sigs. <<

[54] Frankl, *Baukunst des Mittelalters (La arquitectura medieval)*, 1918. págs. 16 y sigs. <<

[55] Véase parte II, cap. II, núm. 18. El sentimiento vital de los rusos carece, en efecto, de toda tendencia a la verticalidad. Este carácter se manifiesta también en la figura legendaria de Ilia de Murom (véase parte II, cap. III, núm. 2). El ruso no tiene la menor relación con un Dios *Padre*. Su *ethos* no consiste en el amor filial, sino en el amor fraternal, que irradia por doquiera en la planicie humana. Los rusos sienten a Cristo como hermano. El afán de perfección en sentido vertical que palpita en el alma fáustica es, para el auténtico ruso, vano e incomprensible. Las ideas de los rusos sobre el Estado y la propiedad carecen igualmente de toda tendencia vertical. <<

[56] El *kokoschnick* es, propiamente, un adorno del tocado femenino, que consiste en un paño bordado, con brillantes lentejuelas y cortado por delante en forma de diadema. (N. del T.) <<

[57] En la iglesia del cementerio de Kishi hay veintidós. Véase J. Grabar, *Historia del arte ruso*, 1911 (en ruso), I-III. Eliasberg, *Russische Baukunst (Arquitectura rusa)*, 1922, introducción. <<

[58] Las estructuras de la historia egipcia y de la historia occidental son tan claras, que permiten llevar las comparaciones hasta los detalles. Sería de mucho valor una investigación histórica y artística de estas comparaciones. La IV dinastía, cuyo estilo es la pirámide en sentido estricto (2930-2750, Keops, Kefrén), corresponde al románico (980-1100). La V dinastía (2750-2625, Sahuré) corresponde al gótico primitivo (1100-1230). La VI dinastía, apogeo de la escultura arcaica (2625-2575, Fiops I y II) corresponde al gótico (1230-1400). <<

[59] Contemplación. (*N. del T.*) <<

[60] Véase parte II, cap. V, núm. 6. <<

[61] Koldewey-Puchstein, *Die griechische Tempel in Unteritalien und Sizilien* (Los templos griegos de la Italia meridional y de Sicilia), I, pág. 228. <<

[62] Véase sobre esto y lo que sigue la parte II, cap. III. <<

[63] Véase parte II, cap. III, núm. 3. <<

[64] *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik (Problemas del estilo. Bases para una historia de la ornamentación)*, 1893, *Spätrömische Kunstindustrie (El arte industrial en la Roma posterior)* 1901. <<

[65] *Amida* (1910), *Die bildende Kunst des Ostens (El arte plástico de Oriente)*, 1916.
Altai-Irán (1917), *Die Baukunst der Armenier und Europa (La Arquitectura de los armenios y Europa)*, 1918. <<

[66] Que no son mayores que las que existen entre el arte dórico y el arte etrusco, y que son menores que las que existían hacia 1450 entre el Renacimiento florentino, el gótico francés, el gótico español y gótico oriental alemán (gótico de ladrillos). <<

[67] Véase parte II, cap. III, núm. 12. <<

[68] Seguramente las más antiguas fundaciones cristianas en el imperio de Axum coinciden con las paganas de los sabeos. <<

[69] Véase parte II, cap. III, núm. 1. <<

[70] Véase parte II, cap. III, núm. 13. <<

[71] Kohl y Watzinger, *Antike Synagogen in Galilea (Sinagogas antiguas de Galilea)*, 1916. Basílicas son los santuarios de Baal en Palmira, Baalbek y muchos otros puntos. A veces son anteriores al cristianismo, aunque luego pasan a servir de templos cristianos. <<

[72] Véase parte II, cap. III, núm. 4. <<

[73] Frauberger, *Die Akropolis von Baalbek*, grabado núm. 22. <<

[74] Diez, *Die Kunst der islamischen Völker (El arte de los pueblos islámicos)*, págs. 8 y sigs. En los templos sabeos primitivos la capilla del oráculo (*makanat*) se halla delante del altar (*mahdar*). <<

[75] Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst* (*Arte cristiano primitivo y bizantino*), pág. 227. <<

[76] Plinio habla de la abundancia de templos en esta región. De un tipo de templo nacido en la Arabia meridional procede probablemente la basílica transversal —con la entrada por el lado más largo— que se encuentra en Haurán y que se manifiesta también en la división transversal del altar de San Pablo, en Roma. <<

[77] Este ejemplar, de *una arquitectura puramente interior*, no tiene nada que ver, ni por su técnica ni por su sentimiento del espacio, con los edificios circulares etruscos. Altmann, *Die italischen Rundbauten (Los edificios circulares italianos)*, 1906. En cambio concuerda con las cúpulas de la villa de Adriano en Tíbur. <<

[78] La leyenda del santo Grial tiene fuertes momentos de sentimiento árabe, junto a otros célticos. La figura de Parsifal, empero, es puramente fáustica en todos los puntos en que Wolfram de Eschenbach se aparta de su modelo, Cristián de Troyes. <<

[79] La relación de la columna con el arco «corresponde» espiritualmente a la del muro con la bóveda. Cuando entre el cuadrilátero y la cúpula viene a situarse el tambor, entonces también entre el capitel y el pie del arco se interpone la imposta. <<

[80] A. Riegel, *Stilfragen (Problemas de estilo)*, 1893, págs. 248 y sigs., y 272 y sigs.

<<

[81] Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst (Historia del arte alemán)*, I, págs. 16 y sigs. <<

[82] Wulff, *Altchristliche-byzantinische Kunst (Arte cristiano primitivo y bizantino)*, págs. 153 y sigs. <<

[83] Véase parte II, cap. III, núm. 13. Véase Geffken, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums (El fin del paganismo grecorromano)*, 1920, pág. 113. <<

NOTAS AL CAPÍTULO IV

[1] Cuando la palabra —signo que sirve para comunicar la intelección— llega a convertirse en un elemento de expresión artística, la conciencia humana vigilante deja entonces de constituir un conjunto expresivo o que recibe impresiones. Los sonidos verbales, incluso cuando se emplean artísticamente —y no hablemos de la palabra *leída*, que en las culturas superiores es el medio de que se vale la literatura propiamente dicha—, separan insensiblemente la audición de la intelección, pues el sentido habitual de las palabras entra también en juego; y bajo la creciente influencia del arte verbal llegan asimismo las artes no verbales a emplear recursos expresivos que dan a los motivos artísticos ciertas significaciones verbales. Así nace la *alegoría*, que no es otra cosa que un motivo, *con significación verbal*, como en la escultura barroca desde Bernini. Así, la pintura se convierte muchas veces en una especie de escritura hecha con figuras (como sucede en Bizancio desde el segundo Concilio de Nicea, en 787), en un arte, por lo tanto, que le arrebató al artista la facultad de elegir y ordenar las figuras. Así también se distinguen las arias de Gluck, cuyas melodías brotan del sentido del texto, de las arias de Alejandro Scarlatti, cuyos textos en sí mismos indiferentes, sirven solo para sostener la voz. El contrapunto del alto gótico, en el siglo XIII, no tiene nada en cuenta la significación de las palabras: es pura y simplemente *una arquitectura de voces humanas*, con varios textos, incluso de distintos idiomas, textos espirituales y profanos, que se cantaban a la vez. <<

[2] El resultado de nuestros métodos eruditos es una historia del arte de la cual queda excluida la historia de la música. La historia del arte constituye un elemento esencial de toda buena educación; en cambio, la historia de la música es cosa de especialistas. Pero esto es lo mismo que si quisiéramos escribir la historia de Grecia excluyendo a Esparta. Así, la historia *del* arte se convierte en una falsificación de buena fe. <<

[3] Véase parte II, cap. II, núm. 3. Las calles del antiguo Egipto debieron de tener un aspecto semejante, a juzgar por las tablillas de casas que se encontraron en Cnosos (H. Bossert, *Alt-Creta [Vieja Creta]*, 1921, figura 14). El pilono es una verdadera fachada. <<

[4] Ghiberti y aun Donatello están todavía llenos de goticismo, y Miguel Ángel tiene ya un sentimiento barroco, esto es, musical. <<

[5] Véase Déonna, *Les Apollons archaïques*, 1909. <<

[6] Véase Woermann, *Geschichte der Kunst (Historia del arte)*, I, 1915, pág. 236. Pueden servir de ejemplos de los primeros la *Hera* de Cheramyés y la constante tendencia a convertir las columnas en cariátides; y de lo segundo, la *Artemisa* de Nicandro y su relación con la vieja técnica de las metopas. <<

[7] La mayor parte de las obras son grupos de frontón o metopas. Pero las mismas figuras de Apolo y las «vírgenes» de la Acrópolis no pueden haber estado aisladas.

<<

[8] Véase Von Salis, *Kunst der Griechen (Arte de los griegos)*, 1919, págs. 47, 98 y sigs. <<

[9] Justamente la decidida predilección por la piedra *blanca* es característica de la *oposición* entre el sentimiento antiguo y el sentimiento renacentista. <<

[10] Estos términos están tomados en el sentido alejandrino. En nuestra terminología actual significan cosas muy distintas. <<

[11] La música rusa nos parece toda ella infinitamente triste, y, sin embargo, los rusos aseguran que a ellos no les produce tal impresión. <<

[12] Véase parte II, cap. III, núm. 3. <<

[13] En la música barroca, «imitar» significa algo muy distinto: significa reproducir un motivo con otro colorido (en otra tonalidad). <<

[14] En efecto, lo único que queda son las notas, las cuales hablan únicamente a quien aún conoce y domina el tono y la ejecución de los medios expresivos correspondientes. <<

[15] 1323-1382, contemporáneo de Machault y Felipe de Vitry, en cuya generación quedaron definitivamente establecidas las leyes y prohibiciones del contrapunto riguroso. <<

[16] Véase pág. 49 de este tomo, y parte II, cap. III, núm. 17. <<

[17] Véase parte II, cap. III, núm. 18. <<

[18] Véase pág. 142 de este tomo. <<

[19] Einstein, *Geschichte der Musik (Historia de la música)*, pág. 67. <<

[20] Véase parte II, cap. III, núms. 17 y 18. <<

[21] No es solamente un movimiento italiano, nacional —que el gótico italiano también lo es—, sino más aún: puramente florentino, y hasta en la misma Florencia constituye el ideal de una sola clase social. Lo que en el *Trecento* se llama Renacimiento, tiene su centro en Provenza, sobre todo en la corte de los papas, en Aviñón, y no es sino la cultura cortesana y caballeresca de la Europa meridional, desde la Italia del norte hasta España, que se hallaba sometida a las fortísimas influencias de la sociedad distinguida de los moros en España y Sicilia. <<

[22] El ornamento renacentista es un mero *adorno*, una invención artística consciente. Hasta el estilo barroco no se vuelve a encontrar una «necesidad» de alto simbolismo.

<<

[23] París se halla resueltamente en esa comarca. En el siglo XV se hablaba en París tanto flamenco como francés, y por las partes más viejas de su aspecto arquitectónico, París se parece más a Brujas y Gante que a Troyes y Poitiers. <<

[24] A. Schmarsow, *Gotik in der Renaissance (El gótico en el Renacimiento)*, 1921. B. Händke, «Der niederländische Einfluss auf die Malerei Toscana-Umbriens» (La influencia holandesa sobre la pintura de Toscana y Umbría). *Monatsheft für Kunstwissenschaft (Revista Mensual de la Ciencia del Arte)*, 1912. <<

[25] Svoboda, *Römische und romanische Paläste* (Palacios romanos y románicos), 1919. Rostowzew, *Pompejanische Landschaften und römische Villen* (Paisajes pompeyanos y villas romanas). *Römische Mitteilungen* (Comunicaciones romanas), 1904. <<

[26] Véase parte II, cap. II, núm. 5. <<

[27] En la pintura antigua, el primero que empleó luces y sombras con regularidad fue Zeuxis. Pero las usó simplemente como *sombreado de las cosas mismas*, para sustraer la plástica de los cuerpos pintados al estilo de relieve y sin la menor relación con *la hora del día*. En cambio, desde los primeros holandeses las luces y las sombras son ya *tonalidades de color* y tienen un sentido netamente atmosférico. <<

[28] Los artistas antiguos conocían muy bien el azul y sus efectos. Las metopas de muchos templos tenían un fondo azul porque debían dar la impresión de profundidad frente a los triglifos. La pintura industrial empleó en la Antigüedad *todos* los colores que sus recursos técnicos le permitieron producir; se sabe que en las obras arcaicas de la Acrópolis y en las pinturas funerarias de Etruria había caballos azules. Era muy corriente el color azul chillón en la cabellera. <<

[29] La *pulimentación* brillante de la piedra en el arte egipcio tiene también una profunda significación simbólica, de índole muy semejante. Obliga a la mirada a seguir el movimiento de la parte exterior de la estatua, anulando de esa suerte la impresión de la corporeidad. En cambio, la escultura griega, que pasando por el mármol de Naxos llega a emplear el translúcido de Paros y del Pentélico, manifiesta a las claras su propósito de hacer penetrar la mirada en la esencia material del cuerpo.

<<

[30] Véase parte II, cap. III, núm. 13. <<

[31] Su retrato de la señora Gedon, inmerso en un tono de color pardusco, es el último que se hace en Occidente a la manera de los grandes maestros; está pintado enteramente en el estilo del pasado. <<

[32] Los instrumentos de cuerda representan en la orquesta los colores de la lejanía. El verde azulado de Watteau se encuentra ya en el *bel canto* napolitano, hacia 1700, en Couperin, en Mozart y en Haydn. El tono pardo de los holandeses lo hallamos en Corelli, Händel y Beethoven. También los instrumentos de madera evocan claras lejanías. En cambio, el amarillo y el rojo, colores de la proximidad, colores populares, constituyen el timbre de los instrumentos de cobre, que producen un efecto rayano en la ordinariez. El sonido de un violín viejo es perfectamente incorpóreo. Vale la pena observar que la música griega, a pesar de su insignificancia, evoluciona en el sentido de preferir a la lira dórica la flauta jónica —aulo y siringa— y que los dorios puros censuraban esta tendencia a la molicie y bajeza, aun en la época de Pericles. <<

[33] No debe confundirse la tendencia que se manifiesta en el brillo dorado de un cuerpo al aire libre con la tendencia arábica a poner fondos dorados brillantes detrás de las figuras, en la penumbra del espacio interior. <<

[34] Hume, filósofo inglés del siglo XVIII, dice, en unas consideraciones sobre los parques ingleses, que las ruinas góticas representan el *triunfo del tiempo sobre la fuerza*, y las griegas el de la barbarie sobre el buen gusto. En esta época fue cuando se descubrió la belleza del Rin, con sus ruinosos castillos. Desde entonces es el Rin el río *histórico* de los alemanes. <<

[35] Para nuestro sentimiento, los cuadros viejos, al *ennegrecerse* aumentan de valor, aunque el intelecto artístico se pronuncie en contra. En cambio, si los óleos empleados por los viejos maestros hubiesen emblanquecido los cuadros, habríamos considerado este hecho como una destrucción. <<

[36] En este sentido suelen citarse solamente artistas griegos junto a Rubens y Rabelais. <<

[37] Una de sus amantes quejábase de *qu'il puait comme une charogne*. Es de notar que justamente los músicos no han tenido nunca fama de limpios. <<

[38] Desde el canon solemne de Policleto hasta el canon elegante de Lisipo se señala un aligeramiento de la construcción semejante al progreso que va del orden dórico al corintio. El sentimiento euclidiano comienza a destruirse. <<

[39] Véase parte II, cap. III, núm. 17. <<

[40] En otras comarcas, como Egipto y Japón —y con esto nos anticipamos a refutar una explicación particularmente mezquina y absurda—, el espectáculo de hombres y mujeres desnudos era mucho más frecuente que en Atenas, y sin embargo, el japonés aficionado al arte considera hoy como trivial y ridícula la representación insistente del desnudo. Hay sin duda, desnudos en su arte, como hay los desnudos de Adán y Eva en la catedral de Banberg; pero están tratados como un objeto, sin especiales posibilidades significativas. <<

[41] Kluge, *Deutsche Sprachgeschichte (Historia de la lengua alemana)*, 1920, págs. 202 y sigs. <<

[42] A. Conze, *Die attischen Grabreliefs (Los relieves funerarios de Atenas)*, 1893. <<

[43] El *Apolo con la cítara*, de Múnich, fue admirado y alabado por Winkkelmann y su tiempo creyendo ver en él una musa. Una cabeza de Atenea, de la escuela de Fidias, que hay en Bolonia, pasaba no hace mucho por la de un general. En un arte fisiognómico, como el barroco, tales errores serían imposibles. <<

[⁴⁴] Véase pág. 217 de este tomo, y parte II, cap. III, núm. 17. <<

[45] Señora Hogar. <<

[46] Señora Sol. <<

[47] Señora Mundo. <<

[48] Señora Amor. <<

[49] Véase parte II, cap. II, núm. 17. <<

[50] La poesía aristocrática de Homero, que en esto se parece a las cortesanas narraciones de Boccaccio, había comenzado ya a mundanizar las deidades. Pero los círculos religiosos, durante toda la Antigüedad, consideraron esto como una profanación; bien se advierte en el culto sin imágenes, que Homero mismo a veces defiende, y sobre todo en la ira de los pensadores que como Heráclito y Platón comulgaban en las tradiciones del templo. Mucho después se impuso una libertad sin límites en la representación de los dioses —aun los más encumbrados— por medio del arte. Esta libertad se parece en cierto modo al catolicismo teatral de Rossini y de Liszt, que ya se anuncia en Corelli y Händel y que en 1564 casi habría llegado a prohibir la música de iglesia. <<

[51] Los paisajes barrocos empiezan por ser una composición de fondos y acaban en retratos de una comarca determinada, cuya *alma* se trata de reproducir. <<

[52] El arte helenístico del retrato podría caracterizarse como el proceso inverso. <<

[53] La decadencia del arte occidental, desde 1850, se manifiesta a las claras en la estúpida masa de desnudos; se ha perdido por completo el profundo sentido del desnudo y su significación como motivo pictórico. <<

[54] Rubens, y entre los modernos, sobre todo, Böcklin y Feuerbach, van perdiendo. En cambio Goya, Daumier y, en Alemania, Oldach, Wasmann, Rayski y muchos otros artistas del principio del siglo XIX, hoy casi olvidados van ganando. Marées entra a formar entre los más grandes. <<

[55] Es la misma «noble sencillez y tranquila grandeza» —como dicen los clasicistas alemanes— que imprime un sello de «antigüedad» en los edificios de Hildesheim, Gernrode, Paulinzella, Hersfeld. Justamente el claustro en ruinas de Paulinzella realiza en gran parte la emoción que Brunelleschi perseguía en sus patios. Pero el sentimiento creador que dio vida a esos edificios no procede de la existencia antigua; lo hemos proyectado nosotros en la representación que nos forjamos de la Antigüedad. La paz *infinita*, la *amplitud* de ese sentimiento de descanso en el Señor que caracteriza a todo lo florentino cuando no hace resaltar la gótica obstinación de Verrocchio, no tiene la menor relación con la $\sigma\omega\phi\rho\sigma\upsilon\eta\eta$ de Atenas. <<

[56] Nadie ha observado cuán trivial resulta, después de Miguel Ángel, la relación que los pocos escultores posteriores mantienen con el mármol, relación que aparece aún más mezquina si se compara con la profunda, íntima adhesión de los grandes músicos a sus instrumentos preferidos. Recuérdese la historia del violín de Tartini, que se hizo pedazos a la muerte del maestro. Y como ésta hay cien más, que corresponden en Occidente a la leyenda de Pigmalión en la Antigüedad. Conviene recordar asimismo la figura del maestro Kreisler, creación de Hoffmann, que puede parangonarse con Fausto, Werther y don Juan. Para sentir su valor simbólico y su necesidad interna hay que comparar esa figura de músico con los tipos teatrales de los pintores en el romanticismo de la misma época: esos pintores no guardan la menor relación con la idea de la pintura. El pintor *no puede* representar el sino del arte fáustico. Esto basta para juzgar todas esas novelas de artistas que el siglo XIX ha producido. <<

[57] En las obras del Renacimiento, lo demasiado acabado produce a veces una penosa impresión. Sentimos en ello como una falta de «infinitud». No hay secretos ni descubrimientos. <<

[58] Por eso es imposible una pintura religiosa fundada en el aire libre. El sentimiento que anima el impresionismo es de tal manera irreligioso, de tal modo circunscrito a una «religión racional», que los numerosísimos ensayos intentados honradamente para introducirlo en la Iglesia hacen el efecto de cosa vana y falsa (Uhde, Puvis de Chavannes). Un solo cuadro de «aire libre» basta para «mundanizar» el interior de una iglesia, rebajándola hasta convertirla en una sala de exposición. <<

[59] Véase parte II, cap. II, núm. 7. <<

NOTAS AL CAPÍTULO V

[1] Véase parte I, págs. 169 y sigs. de este tomo. <<

[2] Véase parte I, pág. 205 de este tomo. <<

[3] Los idiomas primitivos no constituyen una base para los procesos abstractos del pensamiento. Al comienzo de cada cultura se verifica una transformación interna del cuerpo lingüístico vigente, que lo capacita para los más elevados problemas simbólicos del desarrollo cultural. Así, al *mismo tiempo* que el *estilo románico*, nacen en Europa el alemán y el inglés, derivados de los idiomas germánicos, y el francés, el italiano, el español derivados de la *lingua rustica* que se hablaba en las provincias romanas; y estos idiomas, a pesar de tener tan diferente origen, encierran todos un *mismo* contenido metafísico. <<

[4] Véase pág. 378 de este tomo. <<

[5] Véase parte I, pág. 262 de este tomo. <<

[6] Pensamiento, coraje, apetito. (*N. del T.*) <<

[7] El entendimiento, el apetito, el coraje. (*N. del T.*) <<

[8] La razón (*N. del T.*) <<

[9] Véase parte II, cap. III, núm. 8. <<

[10] Véase parte II, cap. II, núm. 10. <<

[11] Soplo, espíritu. (*N. del T.*) <<

[12] Cuerpo psíquico y cuerpo neumático. (*N. del T.*) <<

[13] Véase De Boer, *Geschichte der Philosophie im Islam* (*Historia de la filosofía en el Islam*), 1901, págs. 93 y 108. <<

[14] Windelband, *Geschichte der neueren Philosophie (Historia de la filosofía moderna)*, 1919, I, pág. 208, y en el libro *Kultur der Gegenwart (Cultura del presente)*, editado por Hinneberg, I, V (1913), pág. 484. <<

[15] Véase parte II, cap. III, núm. 10. <<

[16] Si, pues, en este libro, el tiempo, la dirección y el sino afirman su primacía sobre el espacio y la causalidad, no es porque haya pruebas lógicas que lo demuestren, sino porque las tendencias —inconscientes— del sentimiento vital se *procuran pruebas* en su favor. El origen de los pensamientos filosóficos no es nunca otro. <<

[17] Véase parte I, pág. 299 de este tomo. <<

[18] Véase parte II, cap. III, núm. 18. <<

[19] «Hijo del hombre» es una traducción falsa y engañosa de *barnasha*. Lo que se quiere expresar aquí no es la relación filial, sino la compenetración con la planicie humana. <<

[20] (ἐθέλω y βούλομαι) significan tener el propósito de, el deseo de, estar inclinado a; βουλῇ significa *consejo, plan*; no hay sustantivo derivado de ἐθέλω. *Voluntas* no es un concepto psicológico: tiene el sentido práctico romano de la *potestas* y la *virtus*; es una denominación que indica una disposición práctica, externa y visible, la *gravedad* de una realidad humana. Nosotros empleamos en tales casos la palabra «energía». La voluntad de Napoleón y la energía de Napoleón son cosas muy diferentes; como, por ejemplo, la fuerza ascensional y el peso. No debe confundirse la inteligencia dirigida hacia afuera —que distingue a los romanos, hombres civilizados, de los griegos, hombres cultos— con lo que aquí llamamos voluntad. César *no* es un hombre de voluntad, en el sentido de Napoleón. Característico es el lenguaje del derecho romano, que mejor que la poesía revela con espontaneidad el sentimiento fundamental del alma romana. El propósito se dice *animus* (*animus occidendi*); el deseo que se endereza a lo punible, *dolus*, por oposición a la involuntaria lesión del derecho (*culpa*). *Voluntas* no aparece como expresión técnica. <<

[21] El alma china «peregrina por el mundo»: tal es el sentido de la perspectiva pictórica en el Asia oriental, su punto de convergencia es el *centro del cuadro*, no el fondo. La perspectiva somete las cosas al yo, que las concibe ordenándolas. La negación del fondo en perspectiva por los antiguos significa la falta de «voluntad», de pretensión de dominio sobre el mundo. A la perspectiva china como también a la técnica china, le falta energía de dirección (parte II, cap. V, núm. 6). Por eso, a la poderosa tendencia a la profundidad, que caracteriza *nuestra* pintura de paisaje, opongo yo la perspectiva asiática del *tao*, que expresa claramente en el cuadro un cierto *sentimiento cósmico*. <<

[22] Es claro que el ateísmo no constituye una excepción. Cuando el materialista o darwinista habla de «la naturaleza», que ordena las cosas con finalidad, que selecciona, que produce o aniquila algo, no hace más que seguir el deísmo del siglo XVIII, cambiando de palabra, pero conservando intacto el mismo sentimiento cósmico. <<

[23] No debe olvidarse la considerable participación que han tenido los sabios jesuitas en el desarrollo de la física teórica. El padre Boscovich fue el primero que, superando a Newton, creó un sistema de las fuerzas centrales (1759). En el jesuitismo, la identificación de Dios con el espacio puro es más sensible aún que en el jansenismo de Port-Royal, con el que estuvieron en estrecha relación los matemáticos Pascal y Descartes. <<

[24] Lutero colocó en el centro de la moral la actividad práctica: lo que Goethe llamaba las «exigencias de cada día». Y esta es la razón fundamental que explica por qué el protestantismo impresiona tan fuertemente las naturalezas profundas. Las «obras piadosas», a las que falta esta energía de dirección, que aquí hemos definido, pasan necesariamente a segundo término. Su valoración preeminente revela, como el Renacimiento, un resto de sentimiento *meridional*. He aquí la razón moral profunda que explica el creciente menosprecio de la vida monástica. En la época gótica, la entrada en el claustro, la renuncia a toda solicitud, a toda actividad, a toda *voluntad*, era un acto de máxima valía moral, era el sacrificio más grande que podía imaginarse, el sacrificio *de la vida*. Pero en la época barroca los mismos católicos ya no sienten así. Lugar, no de renunciaciones, sino de inactivo goce, el claustro ha caído víctima del espíritu que se manifiesta en la época de la Ilustración. <<

[25] Πρόσωπον significa, en el griego antiguo, rostro, y más tarde, en Atenas, careta. Aristóteles no conoce aún la significación de «persona» que acaba por tener esta palabra. La expresión jurídica de «persona» que primitivamente designa la máscara teatral, es la que en la época imperial transmite al πρόσωπον griego el sentido preciso romano. Véase R. Hirzel, *Die Person*, 1914, pág. 40 y sigs. <<

[26] Templanza armoniosa, bondad y belleza, ecuanimidad. (*N. del T.*) <<

[27] Animal político. (*N. del T.*) <<

[28] Véase parte I, pág. 209 de este tomo. <<

[29] Véase W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas* (*Historia del drama moderno*), II (1918), págs. 346 y sigs. <<

[30] Remedo, no de hombres, sino de la práctica y de la vida. (*N. del T.*) <<

[31] Véanse págs. 378, 379, 384 y 385 de este tomo. <<

[32] Véase parte I, págs. 226 y sigs. de este tomo. <<

[33] Fatalidad. (*N. del T.*) <<

[34] Véase parte I, pág. 208 de este tomo. <<

[35] Corresponde esto al cambio de significación sufrido por los términos «antiguos» *pathos* y *passio*. Este último se formó en la época imperial, según el modelo del primero, y ha conservado su sentido original en la Pasión de Cristo. En la época primitiva del gótico es cuando se verifica el cambio en el sentimiento de la significación; ello acontece en la orden franciscana y con los discípulos de Joaquín de Floris. Finalmente, la voz *passio*, como expresión de condiciones profundas que tienden a descargar, designa el dinamismo psíquico en general. Con el sentido de energía de la voluntad y de la dirección, la palabra *passio* fue vertida al alemán (*Leidenschaft*) en 1647, por Zesen. <<

[36] Los misterios de Eleusis no eran un secreto. Todo el mundo sabía lo que pasaba en ellos. Pero producían en los fieles una misteriosa emoción y se consideraba que el reproducir fuera del templo sus formas sagradas era profanarlas, «delatarlas». Véase sobre esto y lo que sigue A. Dieterich, *Kleine Schriften (Escritos breves)*, 1911, pág. 114 y sigs. <<

[37] Véase parte II, cap. III, núm. 17. <<

[38] Los sátiros eran machos cabríos: Sileno, el primer bailarín, llevaba una cola de caballo. Pero los pájaros, las avispas, las ranas de Aristóteles aluden quizá a otros disfraces. <<

[39] Esto sucede en la primera época en que Policleto da a la plástica la victoria sobre la pintura al fresco. Véase pág. 401 de este tomo. <<

[40] El cuadro escénico imaginado por los tres grandes trágicos podría quizá compararse con la evolución estilística de los frontones de Egina, Olimpia y el Partenón. <<

[41] Repetimos una vez más que la «pintura de sombras» entre los griegos —Zeuxis, Apolodoro— sirve para modelar los cuerpos de manera que produzcan a la vista un efecto plástico. De ningún modo se propone con las sombras reproducir un espacio iluminado. El cuerpo está «sombreado» pero no *lanza sombra ninguna*. <<

[42] La gran masa de los socialistas cesaría inmediatamente de serlo si pudiera comprender, aunque fuese de lejos, el socialismo de los nueve o diez hombres que lo conciben hoy en sus últimas consecuencias históricas. <<

[43] Véanse págs. 348 y sigs. de este tomo. <<

[⁴⁴] Véanse págs. 228 y sigs. de este tomo. <<

[45] El número de las estrellas que aparecen en el telescopio cuando se aumenta progresivamente la fuerza de este, disminuye rápidamente en los bordes. <<

[46] La embriaguez de las grandes cifras es una emoción característica que solo conoce el hombre de Occidente. En la civilización actual desempeña una función preeminente ese símbolo, la pasión por sumas gigantescas, por medidas infinitamente pequeñas e infinitamente grandes, por *records* y estadísticas de todo género. <<

[47] En el segundo milenio antes de Jesucristo navegaban desde Islandia y el mar del Norte por el cabo Finisterre hasta Canarias y el África Occidental. Las leyendas griegas acerca de la Atlántida conservan un recuerdo de estas comarcas. El imperio de Tartessos, en la desembocadura del Guadalquivir, parece haber sido el centro de estos tráficos. Véase L. Frobenius, *Das unbekannte Afrika (El África desconocida)*, pág. 139. Alguna relación con estos pueblos debieron mantener, sin duda, los «pueblos del mar», enjambres de vikingos que, tras larga peregrinación por tierra, en dirección hacia el sur, se construyeron naves en el mar Egeo y en el Negro y desde la época de Ramsés II (1292-1225) aparecieron frente a Egipto. La forma de sus barcos, que conocemos por los relieves egipcios, es totalmente diferente de la de los egipcios y fenicios; acaso se parecía a la de las naves que César vio usar a los venetas de Bretaña. Un ejemplo posterior de esos avances nos lo dan los varegos en Rusia y Constantinopla. Es de esperar que pronto obtengamos un conocimiento más preciso de estas corrientes migratorias. <<

[48] Véase parte II, cap. V, núm. 6. <<

[49] Véase parte II, cap. II, núm. 18, y cap. IV, núm. 6. <<

[50] Véase parte II, cap. I, núm. 16. <<

[51] «Griego» significa aquí el adicto a los cultos sincretísticos. <<

[52] Animal político (*N. del T.*) <<

[53] Nos referimos aquí de modo exclusivo a la moral consciente, religiosofilosófica, a la moral conocida, enseñada, practicada, no al *ritmo* racial de la vida, la «costumbre» que es inconsciente. Aquella se mueve entre los conceptos *espirituales* de virtud y pecado, bueno y malo; esta, entre los ideales de *sangre*, honor, fidelidad, valentía y las decisiones del sentimiento rítmico de lo distinguido y lo ordinario. Véase sobre esto, parte II, cap. IV, núm. 3. <<

[54] Indiferencia (*N. del T.*) <<

[55] Después de lo que hemos dicho sobre la falta de palabras bien significativas para traducir a los idiomas antiguos «voluntad» y «espacio» y sobre la significación de tal laguna, no será de extrañar que ni en griego ni en latín pueda reproducirse con exactitud la distancia entre acto y actividad. <<

[56] El camino hacia arriba y hacia abajo. (*N. del T.*) <<

[57] Véase parte II, cap. II, núm. 9. <<

[58] «El que tenga oídos, que oiga». Este no es un imperativo. No es así como ha comprendido su misión la Iglesia de Occidente. La «buena nueva» de Jesús, de Zaratustra, de Mani, de Mahoma, de los neoplatónicos y de todas las religiones mágicas vecinas, son beneficios misteriosos que se conceden, pero no se imponen. El cristianismo primitivo, habiendo ingresado en el mundo antiguo, se limitó a imitar la misión de los estoicos posteriores que hacía tiempo se habían transformado en el sentido mágico. Es posible que san Pablo dé la impresión de importuno e insistente, como la daban a veces los predicadores estoicos, a juzgar por la literatura de la época, pero nunca se produce en forma imperativa. A esto puede añadirse un ejemplo algo heterogéneo, pero pertinente, los médicos de estilo mágico ponderan sus arcanos misteriosos; en cambio, los médicos occidentales confieren a su ciencia vigor de ley (ley de vacunación, inspección de carnes, etc.). <<

[59] Véanse págs. 304, 325 y sigs. de este tomo. <<

[60] Véase parte II, cap. III, núm. 15. <<

[61] Virtud. (*N. del T.*) <<

[62] Véase parte II, cap. II, núm. 4. <<

[63] El primero se funda en el sistema ateísta de Sankhya; el segundo, en la sofística por intermedio de Sócrates; el tercero, en el sensualismo inglés. <<

[64] Véase parte II, cap. IV, núm. 5. <<

[65] Solo algunos siglos después produjo la concepción budista de la vida —que no reconoce ni Dios ni metafísica— una religión de *felahs*, volviendo a la teología brahmánica, fosilizada, y a los viejos cultos populares. Véase parte II, cap. III. núms. 19 y 20. <<

[66] Claro está que cada cultura tiene su propia especie de materialismo, condicionada en todas sus partes por su sentimiento cósmico. <<

[67] Habría que decir, además, con qué cristianismo, si con el de los padres de la Iglesia o con el de las Cruzadas, pues son dos religiones diferentes bajo el mismo manto dogmático-cultural. Igual incapacidad para la fina psicología revela la comparación, hoy tan frecuente, entre el socialismo actual y el cristianismo primitivo.

<<

[68] Placer (*N. del T.*) <<

[69] Adviértase la notable semejanza de muchos bustos romanos con las caras de los americanos actuales, hombres de acción, o también —aunque no tan claramente— con algunos retratos egipcios del Imperio Nuevo. Véase parte II, cap. II, núm. 5. <<

[70] Edad u hora crítica (*N. del T.*) <<

[71] Véase parte II, cap. II, núm. 5. <<

[72] Los muchos (*N. del T.*) <<

[73] P. Wendland, *Die hellenistische-römische Kultur (La cultura helenísticorromana)*, 1912, pág. 75. <<

[74] Véase parte II, cap. III, núm. 14. <<

[75] Véase parte II, cap. III, núm. 7. <<

[76] Sobre todo lo que sigue véase mi obra *Preussentum und Sozialismus* (*Prusianismo y socialismo*), pág. 22. <<

[77] Véase parte II, cap. III, núms. 15 y 19. <<

[78] Quizá el estilo extraño de Heráclito, oriundo de una familia sacerdotal del templo de Éfeso, sea un ejemplo de la forma en que se transmitía oralmente la vieja sabiduría órfica. <<

[79] Véase parte II, cap. III, núm. 12. <<

[80] Este es el aspecto *escolástico* del período posterior. El aspecto místico, que no está muy lejos de Pitágoras y de Leibniz, llega a su cumbre con Platón y Goethe, y desde Goethe se vierte sobre los románticos Hegel y Nietzsche. El aspecto escolástico, que había agotado sus problemas, decae después de Kant —y de Aristóteles— en una filosofía de cátedra, elaborada en el sentido de una ciencia especializada. <<

[81] *Nuevos Paralipómena*, § 656. <<

[82] También se encuentra en él el moderno pensamiento de que los actos vitales inconscientes, instintivos, cumplen sus fines a la perfección, mientras que el intelecto vacila, tantea, y solo por casualidad acierta. Tomo II, cap. XXX. <<

[83] En *Hombre y superhombre*. <<

[84] En el capítulo «Sobre la metafísica del amor sexual» (II, 44) se anticipa en toda su amplitud la idea de la selección como medio para conservar la especie. <<

[85] Véase parte II, cap. I, núm. 8. <<

NOTAS AL CAPÍTULO VI

[1] Véase parte II, cap. V, núm. 6. Véase también Lenard, *Relativitätsprincip, Äther, Gravitation* (1920), págs. 20 y sigs. <<

[2] Véase parte II, cap. III, núm. 19, y cap. V, núm. 6. <<

[3] Véase pág. 120 de este tomo. <<

[4] Por ejemplo, en la segunda ley de la termodinámica, fórmula de Boltzmann: «El logaritmo de la verosimilitud de un estado es proporcional a la entropía de ese estado». Aquí cada palabra contiene toda una intuición de la naturaleza, intuición que solo podemos *sentir*, no describir. <<

[5] Véase parte II, cap. III, núm. 19. <<

[6] Véase parte II, cap. III, núm. 20. <<

[7] E. Wiedemann, *Über die Naturwissenschaft bei den Arabern (Sobre la física de los árabes)*, 1890. F. Strunz, *Geschichte der Naturwissenschaft im Mittelalter (Historia de la física en la Edad Media)*, (1910), págs. 58 y sigs. <<

[8] P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, tercera serie, 1913. <<

[9] M. Berthelot, *La química en la Antigüedad y la Edad Media*, 1909, pág. 64. <<

[10] Para los metales, el mercurio es el principio del carácter sustancial —brillo, ductilidad, fusibilidad—, y el sulfuro, el de las producciones atributivas, como combustión, transformación. Véase Strunz, *Geschichte der Naturwissenschaft im Mittelalter* (*Historia de la física en la Edad Media*), 1910, pág. 73. <<

[11] Véase parte II, cap. III, núm. 19, y cap. V, núm. 6. <<

[12] Indefinido, principio, forma, materia (*N. del T.*) <<

[13] Tierra, agua, aire. El fuego, para la visión antigua, debe añadirse también: es la impresión óptica más fuerte que hay, y por eso el espíritu antiguo no dudó de su corporeidad. <<

[14] Véase parte II, cap. III, núm. 13. <<

[15] A pesar del dominico español Arnaldo de Vilanova († 1311), la química durante los siglos góticos no tuvo importancia creadora, si se compara con la investigación matematicofísica. <<

[16] Véase M. Born, *Der Aufbau der Materie (La estructura de la materia)*, 1920, pág. 27. <<

[17] Véase pág. 341 de este tomo. <<

[18] Véanse pág. 262 y sigs. de este tomo. <<

[19] Véase pág. 199 de este tomo, y parte II, cap. I, núm. 2. <<

[20] Véanse págs. 259 y 260 de este tomo. <<

[21] Véanse págs. 256, 257, y parte II, cap. I, núm. 4. <<

[22] Véanse págs. 236 y sigs. de este tomo. <<

[23] Véanse págs. 197, 236 y sigs. de este tomo. <<

[24] Véase parte II, cap. III, núm. 19. <<

[25] Véase J. Goldziher, «Die islamische und jüdische Philosophii», in *Kultur der Gegenwart* («La filosofía islámica y judía», en *La Cultura del Presente*), tomo I, V, 1913, págs. 306 y sigs. <<

[26] Véanse parte II, cap. I, núm. 6, y cap. IV, núm. 4. <<

[27] Puede asegurarse que la firmísima fe de Haeckel, por ejemplo, en las palabras «átomo», «materia», «energía», no se diferencia esencialmente del fetichismo del hombre de Neanderthal. <<

[28] Véase pág. 205 de este tomo. <<

[29] Sobre las edades de las culturas primitivas y superiores, véase parte II, cap. I, núm. 9. <<

[30] Véase parte II, cap. III, núm. 12. <<

[31] Véase parte II, cap. III, núm. 16. <<

[32] Véase parte II, cap. III, núm. 17. <<

[33] Esta palabra nórdica, que significa crepúsculo de los dioses, designa la leyenda del fin del mundo, ardiendo la tierra toda. (*N. del T.*) <<

[34] Poema de la Alemania meridional sobre el Juicio Final. La forma Muspil, en nórdico, significa «incendio del mundo» (*N. del T.*) <<

[35] Véase parte II, cap. III, núm. 17. <<

[36] Véase E. Mogk, *Germanische Mythologie*, en *Grundriss der germanischen Philologie*, III (1900), pág. 340. <<

[37] Véase parte II, cap. III, núms. 4 y 12. <<

[38] Véase pág. 387 de este tomo. <<

[39] Véase Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, 1912, pág. 38. <<

[40] En Egipto fue Tolomeo Filadelfo el que introdujo el culto al soberano. La adoración de los faraones tenía un sentido muy diferente. <<

[⁴¹] Véase parte II, cap. III, núm. 4. <<

[42] Véase Wissowa, *Kult und Religion der Römer*, 1912, pág. 98. <<

[⁴³] *Ibíd.*, pág. 355. <<

[44] No podemos exponer aquí la significación simbólica del título y su relación con el concepto y la idea de la persona. Solo diremos que la cultura antigua es la única que no conoce títulos. Los títulos contradicen el sentido severamente somático de las designaciones. Aparte de los nombres propios y los sobrenombres, solo existen los nombres técnicos de los empleos efectivos. *Augusto* se convierte pronto en nombre propio, y *César*, en seguida, en nombre de una función. La penetración del sentimiento mágico en el imperio puede seguirse viendo cómo entre los funcionarios de la Roma posterior las fórmulas de cortesía, como *vir clarissimus*, se convierten en *títulos* fijos que pueden concederse o anularse. Del mismo modo los nombres de dioses anteriores y extranjeros se convierten ahora en títulos de la divinidad reconocida. Salvador (*Asklepios*) y Buen Pastor (*Orfeo*) son títulos de Cristo. En cambio, en los buenos tiempos de la Antigüedad, los sobrenombres de las deidades romanas se convirtieron poco a poco en dioses independientes. <<

[45] Diágoras, que fue condenado a muerte en Atenas por sus escritos ateos, ha dejado ditirambos de una profunda piedad. Léanse el diario de Hebbel y sus cartas a Elisa. Hebbel «no creía en Dios», pero rezaba. <<

[46] Véase parte II, cap. III, núm. 19. <<

[47] Véase parte II, cap. III, núm. 4. <<

[48] En la conclusión famosa de su *Óptica* (1706), que produjo una impresión poderosísima y fue el punto de partida para nuevos problemas teológicos, Newton separa el terreno de las causas mecánicas del de la causa primera, divina, cuyo órgano de percepción habría de ser el espacio infinito mismo. <<

[49] La estructura dinámica de nuestro pensamiento aparece primeramente, como ya hemos visto, en las lenguas occidentales con su *ego habeo factum*, en lugar de *feci*. Desde entonces, todo cuanto sucede lo vamos expresando en términos siempre dinámicos. Decimos que «la industria» se abre mercados y que «el racionalismo» llega a predominar. No hay lengua antigua que permita expresiones de este tipo. Ningún griego hubiese dicho «el estoicismo» en lugar de «los estoicos». Aquí se manifiesta una diferencia esencial entre las imágenes de la poesía antigua y las de la poesía occidental. <<

[50] Véase pág. 433 de este tomo. <<

[51] Véase pág. 492 de este tomo. <<

[52] Véase parte II, cap. V, núm. 4. <<

[53] M. Planck, *Die Entstehung und bisherige Entwicklung der Quantentheorie* (Origen y evolución actual de la teoría de los cuantos), 1920, págs. 17 y 25. <<

[54] Que han sido causa de que muchos se figuren que ha quedado demostrada «la existencia real» de los átomos, extraña recaída en el materialismo del siglo anterior.

<<

[55] De hecho, la idea de que los elementos tienen una duración vital ha dado ocasión a su estimación media en 3,85 días (véase K. Fakans, *Radioactivität*, 1919, pág. 12).

<<

[56] Véase parte II, cap. III, núm. 20. <<

[57] El «conjunto» de los números racionales es numerable; el de los reales, no. El conjunto de los números complejos es de dos dimensiones: de donde se infiere el concepto de conjunto de n dimensiones, que introduce las formas geométricas en la esfera de la teoría de los conjuntos. <<